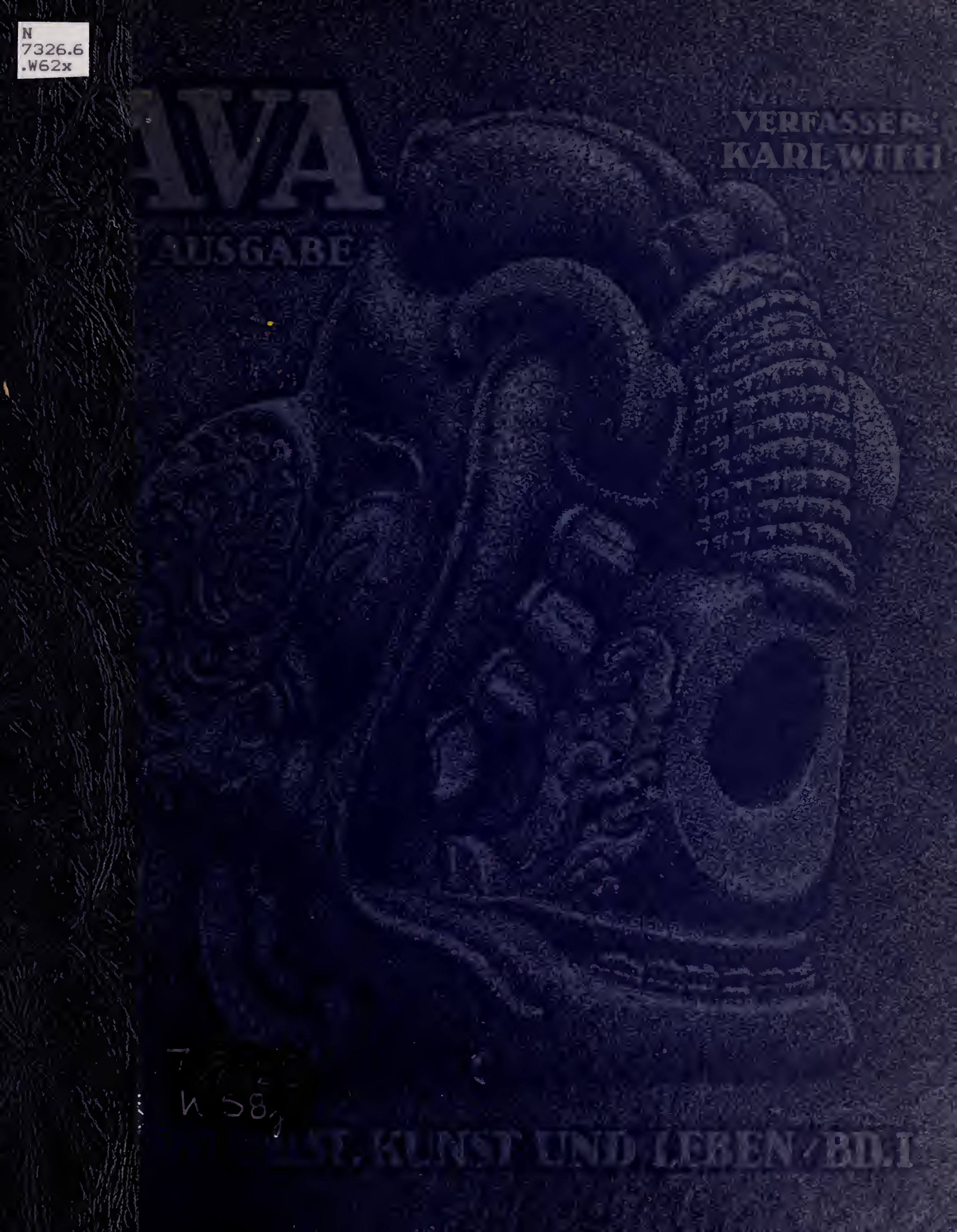
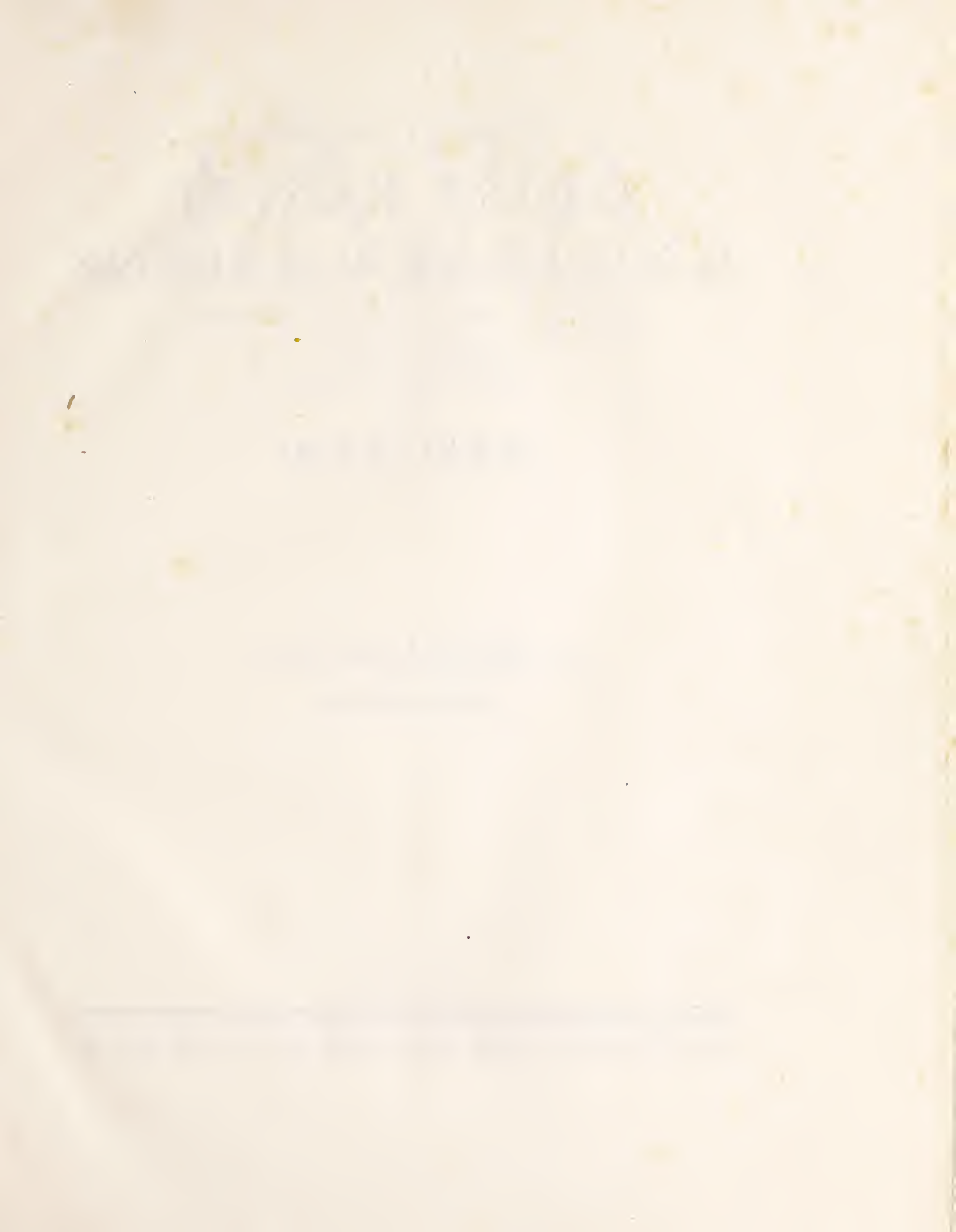

AVA
AUSGABE
VERFASSER:
KARL WITH
KUNST UND LEBEN / BD. I











SCHRIFTENSERIE

GEIST, KUNST UND LEBEN ASIENS

HERAUSGEGEBEN

VON

KARL WITH

BAND I * JAVA

NEUE AUSGABE

1 9 2 2

FOLKWANG VERLAG G. M. B. H. / HAGEN I. W.

JAVA

BUDDHISTISCHE UND BRAHMANISCHE ARCHITEKTUR UND PLASTIK AUF JAVA

VON

KARL WITH

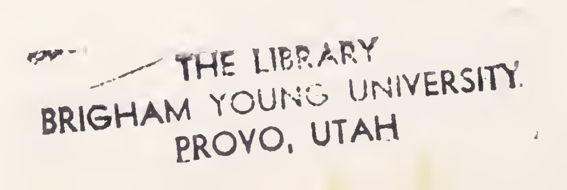
NEUE GEKÜRZTE AUSGABE

MIT 116 ABBILDUNGEN

1922

FOLKWANG VERLAG G. M. B. H. / HAGEN I. W.

GEDRUCKT IM BIBLIOGRAPHISCHEN INSTITUT ZU LEIPZIG



INHALTS-VERZEICHNIS

VORWORT

*

EINFÜHRUNG IN DIE INDOJAVANISCHE KUNST

1
VERHÄLTNIS VON INDIEN UND JAVA

2
DER INDISCHE MENSCH

3
ÇIVA UND BUDDHA

4
GESTALTUNG

5
ENTWICKELUNG MITTELJAVAS UND OSTJAVAS

6
BILDNOTIZEN

*

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

*

VERGLEICHENDE TABELLE DER TAFELN
DER I. UND II. AUFLAGE

*

BILDTAFELN



VORWORT
ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Die zweite Auflage ist stark gekürzt worden, sowohl im Text wie im Bildteil. Der Haupttext umschreibt in großen Zügen die allgemeinen Voraussetzungen kulturgeographischer, menschlicher und religiöser Art, sowie die Hauptlinien der künstlerischen Entwicklung, die summarisch an einzelnen Bildwerken dargelegt ist. Wesentliche Änderungen gegenüber der ersten Auflage haben sich dabei nicht ergeben, es sei denn, daß die Diengplastik bewußter der Frühzeit mitteljavanischer Kunst zugeschrieben worden und für Ostjava ein stärkeres Nachwirken der mitteljavanischen Tradition zugestanden ist, unter gleichzeitiger Einschränkung der Bedeutung südindischer Einflüsse.

In den Bildnotizen wurden aus der ersten Auflage nur solche Angaben wiederholt, die über eine rein wissenschaftliche Bedeutung hinausgehen und dem praktischen Verständnis zu dienen imstande sind; und zwar dadurch, daß zu solchen Objekten, von denen die Abbildung nur einen Ausschnitt oder eine Teilansicht bringt, ergänzende Sachangaben gemacht wurden. Das gilt natürlich hauptsächlich für Architektur und Relief. Im übrigen muß auch weiterhin für Einzelangaben, Literaturnachweise und photographisches Vergleichsmaterial die erste Auflage dienen. Eine Vergleichstabelle der Abbildungen beider Auflagen ist deshalb beigefügt.

Für Berichtigungen von Irrtümern und Ungenauigkeiten bin ich Herrn Prof. Dr. J. N. Krom im Haag und Herrn W. F. Stutterheim in Voorschoten zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Da die Korrekturen in der gekürzten Auflage nicht eigentlich verwertet werden konnten, mögen an dieser Stelle einige Berichtigungen folgen (die Seiten- und Tafelzahlen beziehen sich auf die erste Auflage): Im Prambanan sind nicht mehrere Beitempel, sondern nur einer für Nandis bestimmt, p. 88 und 142; Backsteinbauten kommen nicht ausschließlich in Ostjava vor, sondern auch in Mitteljava, p. 28, 29; Reliefreihen sind nicht durchgängig so geordnet, daß bei der fortlaufenden Betrachtung die rechte Seite dem Monument zugekehrt wird, p. 56; Dvipa bedeutet nicht Land, sondern Insel, Javadvipa also Hirseland, p. 123; nicht mehrere Hanasima-Inschriften gibt es, sondern nur eine, p. 139 (vgl. Krom, Oudjavaansche Oorkonden, Deel 2, p. 2); Ganeça ist nicht ohne weiteres ein Gott der Wissenschaften, sondern ein Glücksgott, der Schwierigkeiten beseitigt, und wird zu Beginn von Arbeiten angerufen; besonders von Schriftstellern, und nur insofern gilt er dann als Beschützer der Wissenschaften (vgl. Barnett, Antiquities of India), p. 12 und 150; die Sache mit dem Âdibuddha im vermauerten Dagob des Boro Budur, der unvollendet dargestellt ist, wird angezweifelt, da es sich um eine spätere Zutat handeln soll, p. 129; die Figur des Harihara (Tafel 142) ist datiert 1309, die Wächterfiguren von Panataran (Tafel 143) sind datiert 1347, nicht 1322, der Çiva von Kediri (Tafel 152) ist datiert 1438, nicht 1413, die Datierung der Prajñâpâramitâ (Tafel 138) steht nicht fest. Das Hauptbild im Mendut ist als eine Darstellung des Çâkyamuni, nicht des Amitâbha anzusehen (Tafel 41), das Relief vom Boro Budur (Tafel 30) stellt das Bad des Buddha im Nairanjanâ-Fluß dar. Tafel 80 kann als Darstellung des Mañjuçrî angesprochen werden; Tafel 94 als Viṣṇu, Tafel 104 und 105 als

Trailokyawijaya und Tafel 83 wahrscheinlich als Marîcî. Tafel 142 stammt nicht vom Tjandi Rimbi, sondern vom Tjandi Soemberdjati bei Blitar. Tafel 99, deren Provenienz als unbekannt angegeben war, stammt aus Borneo; auch die Kleinbronze (Tafel 159) stammt wohl aus dem malaiischen Archipel, jedoch nicht von Java.

Die ausführlichen Literaturangaben der ersten Auflage ergänze ich durch folgende Arbeiten, die mir seitdem bekannt geworden oder gemacht sind:

Oud-Javaansche Oorkonden, Nagelaten transscripties van Dr. Brandes, uitgegeven door Dr. N. J. Krom in Verhand. Bat. Gen., Bd. LX. Batavia-s'Gravenhage 1913.

Geschiedenis von Java; Bd. I, „Hindoetijdperk", Uitgave Commissie v. d. Volkslectuur. Weltevreden 1919.

Pararaton, 2. druk; bewerkt door Dr. N. J. Krom, Verhand. Bat. Gen., Bd. LXII. 1920.

N. J. Krom, Korte Gids voor den Borobudur. Batavia 1914, 2. druk.

Het Oudjavaansche lofdieht Nâgarakṛtâgama van Prapañca; met Aanteekeningen van Dr. N. J. Krom. s'Gravenhage 1919.

Gids voor de Verzameling van Indonesische en Chineesche Kunst to Leeuwarden met bijdragen van Visser, Rouffaer, Huyser, Krom u. a.

Coedès, de royaume de Çrivijaya; in Bulletin de l'École française XVIII, 1910.

J. Ph. Vogel, Het Koninkrijk Çrivijaya in Bijdragen, Bd. 75, 1919.

Inventaris der Hindoeoudheden op den Grondslag van R. D. M. Verbeek's „Oudheden van Java", 1915—18.

Archaeologisch Onderzoek van Ned. Indië III, Beschrijving van Barabudùr door N. J. Krom en T. v. Erp; Deel I, Archaeologische beschrijving door Dr. N. J. Krom. Batavia-s'Gravenhage 1920.

Salmony, Der Borubudur in der Landschaft; in Ararat, Dez. 1921, München.

With, Kleinbronzen von Java, in der Festschrift für Strzygowski. Wien 1922.

Soweit Größenangaben fehlen, ist im allgemeinen eine Durchschnittshöhe von 1 bis 1,50 Meter anzunehmen. Das Material ist fast durchweg vulkanisches Gestein.

Im übrigen unterziehe ich mich gern der Pflicht, allen im Vorwort der ersten Auflage genannten Helfern nochmals meinen Dank abzustatten.

KARL WITH

EINFÜHRUNG
IN DIE INDOJAVANISCHE KUNST

1. **Verhältnis von Java und Indien.** Die Bezeichnung „indo-javanische" Kunst drückt bereits aus, daß die Kunst auf Java sich aus zwei Grundelementen aufbaut als ein Produkt einheimischer Kräfte und solcher, die außerhalb des Landes — und zwar in Vorderindien — liegen. Diese Kunst entspringt nicht einer reinen, ursprünglichen Eigenkraft, bedeutet keine originäre Schöpfertat, sondern bildet nur einen lokalen Einzelteil im großen umfassenden Kulturraum Südasiens; ist eine Abzweigung indischer Kunst und damit also eine Späterscheinung innerhalb kultureller Ausbreitungszonen. Wesen und Entwicklung dieser Kunst werden durch die Doppelteiligkeit eindeutig bestimmt und der ganze Ablauf beruht auf der Auseinandersetzung zwischen indischer und javanischer Besonderheit, wobei im Anfang der indische Anteil, am Ende der javanisch-malaiische — auch in der Art der Formgebung — vorherrschend ist. Das ergibt sich ohne weiteres aus der Überlegenheit und geistigen Kraft Indiens und der Voraussetzungslosigkeit Javas am Anfang — der Ausgeschöpftheit Indiens aber am Ende der Entwicklung, ja sogar schon im Verlauf der mittleren Perioden als Auswirkung des allzu heftigen Anpralls mit fremden Urkräften und der gleichzeitig immer quellender und bewußter werdenden javanischen Eigenart.

Der Beginn dieser Kunst um die Mitte des 8. Jahrhunderts ist ein ganz unvermittelter und setzt mit einer Reife und einer Kraftentfaltung ein, die ohne jede Vorbereitung im Lande selbst ist und auch in späteren Zeiten kaum wieder erreicht wird. Sie ist unmittelbar Fortsetzung und zugleich Abwandlung der nordindischen Kunst. Beschränkt auf Mitteljava, erfährt diese wahrhaft klassische Periode nach etwa drei Jahrhunderten ein jähes Ende. Erst im 11. und 12. Jahrhundert — und diesmal im Osten der Insel — ersteht wieder eine reife, zusammenhängende Blütezeit künstlerischen Schaffens. Während die ersten Jahrhunderte noch alte, mitteljavanische Traditionen fortzusetzen scheinen, gewinnt in den darauffolgenden Jahrhunderten das einheimische Volksempfinden immer stärker an Ausdruckskraft, die allerdings durch neue südindische Einflüsse im 13. Jahrhundert noch einmal gehemmt werden. So ist hier an Stelle der Eindeutigkeit der Formsprache ein mannigfaltiges Nebeneinander getreten, und ebenso hat auch die Inhaltsgebung an Reichtum zugenommen. Bis auch hier etwa um das Jahr 1500 jäh die Entwicklung abreißt und, allerdings in verminderter Stärke, nach Bali und Lombok überspringt, um dann allmählich abzubröckeln.

Dieses auch in den Einzelzügen uneinheitliche und sprunghafte, zwangsläufig bestimmte Schicksal der Entwicklung liegt einmal begründet in der kulturellen Abhängigkeit von einem Mutterland sowie in gewalttätigen geschichtlichen Ereignissen — andererseits im Wesen tropischer Natur, deren wuchernde Überfülle, vulkanischer Charakter, atmosphärische Bedrohungen jeder geschichtlichen Stetigkeit entgegenwirken und ein Tempo des Ablaufs zeitigen, das unserer gemäßigten äquatorfernen Zone fremd ist. Ebenso aber auch einen gewaltigeren Grad von Produktivität und Wärme, von Überfluß und Notwehr, eine Maßlosigkeit und Üppigkeit der Phantasie und der Vorstellungs- und Gestaltungsdimensionen zur Folge hat.

So beherrschend auch indische Geistigkeit und Ausdrucksart zur Zeit der mitteljavanischen Epochen im Vordergrund stehen mögen und noch nicht wie später klarer in ihre Bestandteile zerlegt erscheinen, würde man der Kunst jener Zeit gerade in ihrem Kern nicht gerecht, wenn man die innere schöpferische Anteilnahme des javanischen Volkes übersähe. Wohl mögen einzelne Werke — wie etwa der Buddha im Mendut — in ihrer Wucht und Strenge, ihrer Gewalttätigkeit und Energie rein indischen Geistes sein, aber sie sind doch Ausnahmen, und die Unterscheidung zwischen indojavanischen und indischen Denkmälern ist meistens eindeutig und unverkennbar. Es handelt sich dabei zwar noch nicht, wie in Ostjava, um eine aktive Ausdrucksbeteiligung und Umbildung indischer Formgebung, wohl aber um eine tiefgehende menschliche Beteiligung. Gerade die unverbrauchte Frische und durchblutete Ausgeglichenheit javanischer Menschen überführt die bereits in das Stadium der Strenge und Härte verfallene Kunst Vorderindiens in eine neue Form der Unmittelbarkeit und Innerlichkeit. Und so zeigt diese insulare Kunst auch dann noch einen streng verhaltenen Ausdruck, als im Mutterland bereits eine gewaltsam übersteigerte Ausladung die innere Geschlossenheit überwucherte und auflöste. Was der indischen Originalkunst dabei an Erhabenheit, Gewalt und Energie der Ruhe verloren geht, gewinnt sie in Java an Beschwingtheit, seelischer Anteilnahme und menschlicher Erfülltheit, an Gelöstheit und Nähe. Es ist dies ja ein Vorgang, der auch in anderen Kulturkreisen wiederkehrt, daß eine Ursprungskultur im Stadium beginnender Abgelebtheit an der Grenze der Ausbreitungszone eine neue Blüte erlebt; es scheint, daß solchem Vorgang ein instinktives Suchen der im Abbau befindlichen Kräfte nach neuen unverbrauchten als Nahrung zugrunde liegt. So haben auch Volk und Landschaft auf Java den indischen Fremdlingen ihre Fruchtbarkeit und Wärme gegeben; mit reiner Willfährigkeit haben diese Menschen sich der geistigen Überlegenheit Indiens anvertraut. Indien aber hat die schlummernden Kräfte dieser Insel erweckt und zur Entfaltung getrieben, hat die verstreuten Einzelenergien gesammelt, Richtung und Führung gegeben und sie zum geschlossenen Werk gesteigert. Es ist für uns nicht mehr zu ermessen, wie erschütternd der Eindruck des indischen Weltbildes mit allen Lehren und Riten, Symbolen und Gottbildern und seiner festgefügten Gesellschaftsordnung dieses Volk betroffen und seinen seelischen und geistigen Erlebnishorizont überhöht hat.

Voller Staunen und Freude stehen wir vor der Fülle des Geschaffenen, das das Kulturereignis dieser Vermischung und Durchdringung gezeitigt hat. Es ist die Vereinigung von indisch-übersinnlicher Heftigkeit mit malaiischer Innigkeit, der Klarheit jenseitigen Schauens mit triebhafter Phantastik, des indischen Stolzes und seiner Unerbittlichkeit mit Gefühlswärme und seelischer Empfindsamkeit, von Konzentration mit der Weichheit des Lächelns, der visionären Zauberkraft indischen Geistes mit javanischer Lebensfülle und unbeschwerter Anmut. Es ist die Verbindung indischer Geistesaristokratie mit malaiischem Bauerntum. Und man mag unter das Leben der Menschen auf Bali* sich mischen, um solche urwüchsigen Kräfte noch in der Wirklichkeit der Gegenwart zu finden.

Wie die Volkskraft unter indischer Führung in raschem Aufstieg sich entfaltet oder zur Selbständigkeit sich durchringt und ihr eigenes Gesicht entdeckt und gestaltet und

---

*) Siehe Band II, Krause und With, Insel Bali.

in Vielfältigkeit austrägt — ebenso rasch erlischt, durch den bilderfeindlichen, phantasiearmen und unsinnlichen Islam beeinträchtigt, wieder die Kraft der Zentralisation und Gestaltung. Und das Leben auf Java kehrt wieder in die ihm von Natur und Lage vorgeschriebenen Bahnen zurück; nimmt wieder an Stelle der großgefügten höfischen Zentren die patriarchalische Form der Dorfgemeinschaften an; wirkt sich im engen Kreis häuslichen Lebens und dörflicher Verpflichtungen aus. Die schöpferische Kraft erlebt im Handwerk der täglichen Dinge ihre nahe Erfüllung; die Unendlichkeitslust lebt sich in der Freude an Tempelfeiern, an Prozessionen und Tänzen aus, soweit der Islam nicht auch hier unterdrückend gewirkt hat. Der Bau der großen Götterwelt, das feste Gefüge der metaphysischen Gedanken versinkt, und die nahen Geister von Bäumen, Dorf, Berg, Sonne und Regen erfüllen im geheimen wieder die Seele dieses Volkes, bis die europäischen Einwanderer ihr übriges tun, den Rest von Leidenschaftlichkeit und Ungebundenheit zu ersticken und der tierhaften Freude am Dasein oder geistervollen Schwermut jedes Maß des Austragens zu nehmen.

2. **Der indische Mensch.** Als Glied des südindischen Kulturkörpers gelten innerhalb der indojavanischen Kunst dieselben Voraussetzungen wie für die Kunst Indiens. Kunst, zumal dann, wenn sie Ausdruck und Verkörperung eines Weltbildes ist, bedeutet die stärkste Exponente des Menschtums, denn sie ist Niederschlag der immer grundlegenden Auseinandersetzung des endlich begrenzten Ich mit der unfaßlichen Unendlichkeit, wobei alle Lösungen, die ja immer nur relativ sind, von der gegebenen Disposition der menschlichen Veranlagung abhängig sind. Eine künstlerische Äußerung wird erst dann menschlich greifbar, wenn sie als Folgerung bestimmter menschlicher Triebkräfte klar wird. Wie eine indische Plastik einzigartig bestimmt ist durch das gleichzeitige Maß sinnlicher Tatsächlichkeit und übersinnlicher Ausdrucksgröße, so wird auch der Typus des indischen Menschen in gleicher Weise bestimmt durch das starke physische Ausmaß seines Diesseitsgefühles wie durch die Ablösung und Ausladung metaphysischer Spekulation. Begründet liegt beides in der menschlichen Voraussetzung, die als Veranlagung das Doppelmaß des erotischen Erlebnistriebes und des spekulativen Erkenntnisdranges einschließt.

Mit „erotischem Erlebnistrieb" ist jene Kraft der Verknüpfung und Beziehungssetzung von einem körperlich für sich bestehenden Ich aus zu irgendeinem außerhalb des Ich Bestehenden oder Wirkenden gemeint. Diese Kraft, die vornehmlich von Mensch zu Mensch, von Geschlecht zu Geschlecht sich auswirkt, umfaßt aber auch alle die Verknüpfungen, die erlebnismäßig im Bereich des Endlichen, des Stofflichen, des physischen Austrags liegen. Das Maß dieser Kraft bestimmt dabei die Reichweite und die Wechselfülle der Verwandlungen, im Sinne der aktiven Ausstrahlung wie der Empfängnis. Die gesamte physisch erlebbare Welt ist damit Fruchtbildung der einzelnen körperlichen Existenz; jedes Erlebnis ist eine Erschütterung oder Erfahrung des Körperbewußtseins. Innerhalb dieser Lebensform erscheinen naturgemäß alle physischen Kräfte in Zusammenhang mit den elementaren und kommen alle triebhaften Reaktionen unmittelbar zur Entladung. Ein Lebensgefühl reiner Diesseitsorientierung, durchblutet von tropischer Körperwärme! Als Auswirkung dieser erotischen Potenz lassen sich ganz allgemein einige Hauptzüge aufweisen, wie: visuelle Eindrucksfähigkeit, Beobachtungsschärfe, Erlebnisheftigkeit, physische Konzentration, Triebhaftigkeit und im weiteren Sinne: instinktive Einfühlungskraft, sinnliche Erregsamkeit, stark entwickeltes Unterbewußtsein und Ge-

fühl für handgreifliche Tatsächlichkeit. Als wichtigste Folgerung aber ergibt sich, daß aus dem Gefühl für Endlichkeit das Erlebnis der Unendlichkeit ersteht, an der Grenze des Aufhörens im Zusammenprall mit dem Unbegrenzten wird alles Endliche problematisch. Der Mensch bedarf der Lösung und drängt nach gläubiger Hingabe, nach Begriffsbildung und Erkenntnis.

Wohl fließen dem spekulativen Erkenntnistrieb des indischen Menschen aus solcher Notwehr und Bedrohung notorisch unablässig Energien zu, wohl mögen sich aus dieser Nötigung Schwungkraft und beflügelte Anspannung herleiten — aber es wäre falsch, ihn unter dieser Zwangsläufigkeit oder als Verlagerung zu verstehen; ebenso wenig wie er eine Verdrängung von Lebensenergien bedeutet. Dieser Erkenntnistrieb ist eine für sich bestehende Funktionskraft des Lebens und der Fruchtbildung; es ist die ungeheure Kraft der Beantwortung, der eine ebenso große Kraft des Suchens und des Fragens entspricht. Die Geisttätigkeit ist unmittelbares Erleben, ist nicht bloße Erwiderung auf sinnliche Eindrücke, sondern die Ideensetzung höherer männlicher Potenz, schöpferisch, frei, aktiv und ohne Gebundenheit. Daher dies ungeheuerliche Gebieten über Räume und Weltzeitalter, dies phantastische Maß, wie Dimensionen geschaffen werden, mit welcher Grenzenlosigkeit das Denken und mit welcher Unbekümmertheit das Schauen seine Akte vollzieht. Diese Genialität der Vereinheitlichung, die durchdringende Umgruppierung des Erscheinungsmäßigen und das Herausstoßen aus dem Bereiche der Erfahrungen! Alles, was von außen her andringt und einwirkt, wird eingesogen und nicht mehr im Physischen ausgetragen, sondern im Psychischen gesammelt und vollendet. Indischer Geist, das ist die höhere Spannung der Transzendenz, die Sammlung intuitiver Kräfte im Bewußtsein des Ich, ohne vom Intellekt abgesogen und geschwächt zu werden. Aus Intuition und Bewußtsein entspringt in tiefer Versunkenheit die Erkenntnis.

Alle religiöse und künstlerische Gestaltung ist Auswirkung dieser beiden Kräfte: des erotischen Diesseitsgefühles und der metaphysisch gerichteten Geistigkeit. Dabei kann ganz allgemein gesagt werden, daß innerhalb brahmanischer Spekulationen die erotische Erlebniskraft stärker anklingt, insofern hier Diesseitsempfinden zur Erkenntnis elementarer kosmischer Gesetze hinüberführt; daß innerhalb der buddhistischen Lebensorientierung aber die geistige Begriffssetzung bestimmender zum Durchbruch kommt, indem alles Lebendige metaphysische Begründung erfährt. Beide Triebkräfte stehen hier in gesteigerter Wechselwirkung: Geist wird im Antrieb beflügelt und bleibt dem Leben verbunden, sinnliche Erfahrung wird spekulativ verallgemeinert und auf ein Ganzes bezogen. Das Maß des Strebens, die tiefe Sucht nach Vereinigung wie die Größe und Gewalt der Antwort, die Kraft der Vereinheitlichung wie die Lebendigkeit und Hingabe der Erfüllung finden hier ihre Wurzel. Und solange diese Kräfte schöpferisch in Wechselwirkung standen, verfiel auch der geistige Trieb nicht in Selbstbefriedigung und Abseitigkeit, wie der erotische nicht in überwuchernde Phantastik und Selbstsucht — sondern es galt immer, ein Ganzes zu verantworten und diesem das einzelne Leben einzuordnen. Denken war ein Schauen und gipfelte in der Erkenntnis, welche Erleuchtung und Wesen ist; läßt nicht den Menschen unter sich zurück und allein und steht nicht außerhalb der Welt, noch allein als ein armseliges Ich; umfaßt die Welt; ist Leben und im höheren Sinne: Wirklichkeit. Deshalb heißt es auch „Bodhisattva, dessen Wesen Erkenntnis ist". Und seiner Erkenntnis lebte der Bodhisattva. Geist ist hier die Funktion des Lebens als Drang der Vereinigung mit dem Ganzen, d. h. als Vollendung.

In diesem Doppelspiel erotischer und spiritueller Kräfte beruht auch die große bildliche Gestaltungskraft und zugleich der transzendente Ausdruck aller künstlerischen Gebilde. Schon im Begriff der Beschauung kommt zum Ausdruck, daß nicht im abstrakten Begriff, sondern im innerlich schauenden Akt jegliche künstlerische Konzeption verwurzelt ist. In der selbsttätig bauenden, von innen her schöpferischen Phantasie, in einem mächtigen, vorstellungsgemäßen Schauen liegt der gemeinsame Grund aller religiösen, gedanklichen und künstlerischen Konzeption. Die Kunst ist im selben Maße Religion, Mythos oder Philosophie, wie das religiöse Empfinden, das kosmische Gefühl oder das Denken den Akten bildnerischen Gestaltens gleichkommt. Denken ist ein Bauen, ein Modellieren, ein harmonisches Gestalten und kein abstrakter Vorgang; im selben Sinne ist wiederum das künstlerische Gestalten ein Schauen, Denken und Erfühlen. Die ganze Denk- und Empfindungsart des Inders drückt sich in einer unerhörten Plastik aus, in einer tiefen Lust des Umfassens, des Umspannens. Alles Begreifen ist im übergeordneten Sinne wirklich ein Be-greifen; man möchte geradezu von einem metaphysischen Tastsinn und von einem metaphysischen Raumbewußtsein sprechen. Gedanken sind Bilder, sind zeitlose Vorgänge und Geschehnisse im unendlichen Raume.

Noch einmal fasse ich zusammen: alles Leben ist der erotische Drang nach Vereinigung — in seiner letzten Folgerung als Erfüllung im Ganzen: der Gottheit oder des Nichts; und alles Streben des Geistes ist Vollendung als Ausgleich zwischen dem Begrenzten und Ewigen.

3. **Buddha und Çiva.** Viel sind der Namen, Bilder und Gesichte; ein unübersehbares Pantheon, aufgebaut auf Philosophien und Religionen vieler Jahrhunderte. Da sind — von den sektenmäßigen Lehrsystemen abgesehen —: der anfängliche Vedismus, ein Dienst von Naturgottheiten mit erster ahnungsvoller Formulierung eines Urschöpfers; die tiefen Spekulationen der Brâhmaṇa's und Upanishad's mit ihrer großen, universalen Vereinigungslehre von Âtman-Brahman; oder die Erkenntnislehre des frühen Buddhismus voller erkenntnistheoretischer und sozialer Probleme; dann die Lehre der „Zwecklosigkeit" des Advaita-Systems; die Welterlösungsidee des späten Mahâyâna-Buddhismus; die Kulte und Lehren der Çaiva's und Vaiṣṇava's und endlich der Tantrismus und Çakti-Dienst. Monistische und dualistische Auffassungen sind im wechselnden Fluß; ebenso wechselt personalistisch-theistische Ausdeutung des Weltgrundes oder universale absolute Setzung. So sind Philosophien in Religion aufgegangen, alte mythologische Vorstellungen leben unter neuer Identifizierung fort und unablässig ist eine tropisch wuchernde Phantasie am Werke, neue Kombinationen zu ersinnen, und zwar auch zwischen Gottheiten und Ideen verschiedener Systeme. Wie denn überhaupt in Indien nie die eine oder andere Religionsform für sich bestanden hat oder aus sich heraus entwickelt ist, so sehr, daß — vor allen in den Spätzeiten — die einzelnen Auffassungen und Systeme kaum gegeneinander abzugrenzen sind.

In dem Bestreben, Feststehendes dauernd durch Verwandlung in Fluß zu halten und immer wieder nach einem obersten Prinzip zu ordnen, drückt sich zweierlei aus: ein wucherndes Temperament, das alles Leben als fortwährende Wandlung erlebt und in immer frischer Anteilnahme durchdringt, so wie jener Erkenntnisdrang, der alles Neben- und Nacheinander unter übergeordnete Einheiten zu binden sucht. So bestimmen Lebensfülle und Einheitsidee den Verlauf religiöser Entwicklung, der zwischen Reinheit der Vorstellung und Üppigkeit einfühlender Phantasie wechselt.

Für uns stehen im Vordergrund: Buddha und Çiva; ersterer im Sinne des Mahâyâna-Buddhismus, letzterer als Vertreter des neueren Brahmanismus bzw. Hinduismus. Und schon hier sei ganz allgemein gesagt, daß der Buddhismus sich unter vorwiegender Anteilnahme geistiger Spekulation sich aus der Philosophie her, der neuere Brahmanismus unter Anteil des erotischen Weltgefühles sich von der Mythologie her genährt hat. In späterer Zeit, von den Mönchen von Orissa im 7. Jahrhundert ausgehend, findet eine Vermischung statt, indem Buddha und Çiva als ein Wesen betrachtet werden, die unterschieden und doch eins sind. Oder es wird als oberste Einheit der Âdi-Buddha gesetzt, dessen Avatâra's Buddha und Çiva sind.

Diese Entwicklung beweist schon, daß beiden Systemen gegenseitige Berührungspunkte und Gleichheiten eigen sind; wie ja auch beide Abzweigungen des Vedismus und der frühbrahmanischen Spekulation sind. Beiden gemeinsam ist der Drang nach Ausgleich, nach Überhöhung des Daseins und metaphysischer Begründung der einzelnen Existenz; nach Überwindung des principium individuationis; das Verlangen aus der Vereinzelung heraus nach göttlicher Zugehörigkeit, aus allem Begrenzten und aller Täuschung und Befangenheit in einem restlosen Urgrund aufzugehen. Und dieser Sehnsucht nach Vereinigung und Auflösung im Sinne der Vollendung oder der Erfüllung entspricht als Antwort die Setzung umfassender Einheiten: als schöpferischer Urgrund oder als beseelte Allheit, als absolute Leere oder als Person einer Gottheit.

Vollkommene Bewegtheit und Wirkung oder vollkommene Ruhe sind so als oberste Instanzen gesetzt; Gottheiten, deren Namen wechseln. Deshalb in einem Falle der Weg der Entladung, der Mitteilung und Hingabe, im anderen Falle der Weg der Sammlung und der Verinnerlichung; einmal im größten Ort, das andere Mal im kleinsten Ort Sichfinden. Dort die rauschhafte Überantwortung und Angleichung an das Universum und seine Elemente, hier die lautlose Ablösung und Angleichung an das Nichts. Erkenntnis ist das Freiwerden von aller Trübung der Determination und Vereinzelung; Vereinigung: die Tat der inneren Vollendung.

Im Buddhismus liegt der befreiende Ort in der Erkenntnis, daß alle Realität Täuschung sei. Realität als Wesen genommen ist eben eine Trübung der Erkenntnis; denn Wirklichkeit ist immer nur eine Summe von Begrenzungen, ist also Vereinzelung und damit Unvollkommenheit. Und hier wurzeln alles Leiden, alle Gebundenheit des Lebens in den Kreislauf der Geburten, alle Befangenheit im Ich. Erkenntnis der Täuschung aber ist zugleich die Erkenntnis des Wesens als Unbegrenztheit. Ablösung von der Vielfältigkeit des Außen und von dem Bewußtsein des Ich ist also Angleichung an das Wesen, das bestimmungslos ist. Unter der Form der Geistwerdung und Ichauflösung wird das Vereinzelte zur Ganzheit geweitet; das ist die beziehungslose Unbegrenztheit, die als Vollkommenheit des Nichts sich darstellt.

Das Wesen ist die Vollkommenheit im Nichts, damit das Prinzip der Erlösung als ewige Wahrheit; als dessen Ausdruck auch das Dharma, die Lehre, ewig ist, da sie nur in Bezug ist auf diese Einzigkeit. Im Buddha vollzieht sich ewig diese Lehre; er ist somit Wesen als Funktion. Als Wesen ewig und Einheit, als Funktion aber Vielheit und veränderlich. Als Dhyâni-Buddha ist er dies Wesen als Lehre, als Mânuṣi-Buddha Funktion des Wesens in seiner Beziehung zur Welt. Als letzterer ist er vergänglich, erscheint er in dieser Welt, wirkt und vergeht wie Gautama-Buddha; als Dhyâni-Buddha ist er unveränderlicher Urgrund. Als menschlicher Buddha ist er der gewirkte Zustand der

Erleuchtung, als himmlischer Buddha Sein der Versunkenheit; als Inbegriff der Lehre vom Nichtsein aber unmittelbar die Erlöstheit, jene Einheit, die das Nichts ist: das Nichtsein als absolutes Wesen. So hat Buddha drei Körper: den Nirmâṇakâya, in dem er die Welt besucht, lehrt und stirbt; den Sambhogakâya, in dem er sich aller Vollkommenheit bewußt ist, und den Dharmakâya, den absoluten, abstrakten Körper, das ist der ewig in Meditation versunkene Leib als Vertreter der Lehre.

Die letzte Überbegrifflichkeit belegt eine spätere Zeit noch mit dem Begriff des Âdhibuddha als Gipfel und unvorstellbaren Urgrund aller Emanationen. Alles Sein als Emanation des Nichtseins ist also Nichtsein als Wesen; alle Fülle nur die Inversion der Lehre. Alle Fülle und alles Sein läßt sich damit auch wieder invertieren zum Nichtsein, das bedeutet: Weg des Buddha, Eingehen ins Nirwana.

Die Welt, die als Stoffliches Akzidenz bedeutet und in unendlich begrenzte Vielheiten zerrissen ist, wird in bezug auf das Wesen Einheit. Und damit kann auch Buddha als Wesen der Welt gelten. Dies Heil umfaßt das gesamte Dasein von Tier und Pflanze bis hinauf zum Bodhisattva durch alle Seelenwanderung der Wiedergeburten und Erscheinungsformen hindurch. Seele aber bedeutet nicht Ich-Bewußtsein, sondern die Kraft der Beziehungssetzung des Einzelnen zum Wesen hin, zur Unbegrenztheit. Im Bodhisattva ist die absolute Form der Seele erreicht. Und da damit auch jede Zwecksetzung vom Ich aus aufgehoben ist, fällt auch das Ziel der Selbsterlösung fort, und es bleibt als fortwirkender Drang zum Wesen hin: das Ziel der Welterlösung. Sein magischer Leib wird Organ des Wesens. Im selben Sinne bedeutet der Bodhisattva auch die Wirkungsform Buddha's und vertritt als solcher die im Buddha ruhende Energie im Sinne der Aktivität und der Beziehungssetzung. So sind die Bodhisattva's die — von Raum und Zeit her gesehenen und in Zeit und Raum wirkenden und als solche in Vielheit zerlegten — Manifestierungen des Wesens im Buddha.

Und es sind seine Offenbarungen den Menschen gegenüber, deren diese teilhaftig werden im Akt der Selbstbeschauung, in innerlicher Sammlung und Versunkenheit. Es ist ein Vorgang der Ablösung und Angleichung. Alle Erlösung wurzelt letzten Endes in der geistigen Kraft der Erkenntnis und in der menschlichen Läuterung, indem der Mensch von aller Ichsetzung und der Ursächlichkeit der Sinne sich befreit und jene Formen annimmt, die auch dem Bodhisattva als Formen höherer Freiheit eigen sind. Als Ausdruck seiner Angleichung an das Wesen ist seine Seele erfüllt von Gleichmut, Frieden und Gelöstheit, die seinen Körper mit Ruhe und strahlender Reinheit durchdringen. Vierfach sind die Stufen des Dhyâni, der Versunkenheit. „Das erste Dhyâni ist ein Zustand von Freude und Glück, welche entstanden sind aus dem Leben in der Einsamkeit, doch voll von Betrachtung und Forschung, nach dem der Religios sich von aller Sinnlichkeit und Sünde befreit hat. Das zweite Dhyâni ist ein Zustand von Freude und Glück, entstanden aus tiefem Seelenfrieden, ohne Betrachtung und ohne Forschung, welche beide überwunden sind; es ist das Zur-Ruhe-bringen des Denkens, die Herrschaft der Beschauung. Das dritte Dhyâni ist der Zustand, in welchem der Religios geduldig wird durch die Freude und durch Austilgung jeder Leidenschaft, fröhlich und bewußt der Freude, welche den würdigen — arhat — anzeigt: Geduldig, erinnernd, glücklich. Die vierte Stufe ist die Reinheit in Gleichmut und Erinnerung, ohne Sorge und ohne Freude, nachdem die vorhergegangenen Freuden und Sorgen aufgehoben sind durch die Beseitigung dessen, was Freude und Kummer ausmacht.“ (Grünwedel.)

Die buddhistische Erlösungstheorie steht nicht vereinzelt innerhalb indischer Spekulationen, sondern übernahm wichtige Voraussetzungen aus der vorbuddhistischen Philosophie. Und im Laufe der Entwicklung sog der Buddhismus unter der Form von Bodhisattva's und Schutzgottheiten immer reichere Bestandteile des brahmanischen Pantheons auf. Innerhalb des Brahmanismus lassen sich dem Buddhismus am ehesten noch jene Richtungen nahesetzen, die ebenfalls in der jungvedischen Periode wurzeln und im Vedânta und späterhin im „Theopanismus" des Çaṅkara ihren gültigsten Ausdruck fanden; das ist die Advaita — ohne Zweitheit — Lehre, wobei Gott das All ist, Allsein also die Funktion der Gottheit ist. Gott das allein Reale, die Welt aber nur Schatten, eine Degradation des Absoluten und irreal ist. Aber wir sehen von dieser Lehre ab, wie wir ebenso das Sânkhyam-System mit der dualistischen Verselbständigung von Prakṛiti und Puruṣa ausscheiden sowie die Yoga-Lehre, in der das Âtman von der Natur isoliert erscheint, sowie endlich all die verschiedenen Sektenlehren wie der Materialisten, der Atomisten und Logiker. Denn von all diesen Richtungen führte kaum ein Weg zur künstlerischen Gestaltung. Unter Brahmanismus fassen wir hier jene — im späteren Verlauf auch als hinduistisch bezeichnete — Richtung zusammen, die die Tradition der alten vedischen Naturgottheiten fortgeführt hat und im Çiva- und Viṣṇu-Kult gipfelt, in der Gottesmystik der Çaiva's und Vaiṣṇava's den Charakter persönlichen Gottesglaubens annimmt und in dem stark erotisch gefärbten Çaktismus ausklingt.

Unter dieser Einschränkung — die aber im Hinblick auf das Thema unserer Bildwerke weit genug ist — formuliert sich dann der Unterschied zwischen buddhistischen und brahmanischen Gottvorstellungen dahin, daß jene vorwiegend Äußerungen übersinnlicher Werte, diese aber solche sinnlicher Energien sind; denn auch die im Brahmanismus gesetzten obersten Instanzen sind immer in Beziehung auf ein Sein gedacht, im Buddhismus aber in Beziehung auf ein Nichtsein gesetzt. Dort die Entsinnlichung bis zur Absolutheit der Leere, hier die Verdichtung bis zum personifizierten Gott. Buddhistische Glaubensvorstellungen — wobei ich nochmal darauf hinweise, daß es sich dabei nur um den Mahâyâna-Buddhismus handelt — sind Fiktionen, von einer schöpferisch freien Intuition als Gott gesetzte Ideen oder Verkörperungen von Gott zuerdachten Eigenschaften, die wohl menschlichen Lebensäußerungen entsprechen, aber nicht ungebrochen vitaler, sondern abgeleiteter ethischer Art sind. Brahmanische Gottvorstellungen jedoch sind — wenigstens ursprünglich — durch Tatsächlichkeiten belegt, entstammen nicht der reinen inneren Phantasie, sondern entsprechen einem Außen im Sinne des Universums. Ja, anfänglich sind es Naturgottheiten, die elementare Erscheinungen oder Potenzen versinnbildlichen oder menschlichen Leidenschaftsformen entsprechen. Werden aber dann geistig durchdrungen, von der elementaren Urbedeutung abgelöst und durch Abstraktion oder Verallgemeinerung auf Einheiten übersinnlicher Provenienz zurückgeführt. Während Çâkyamuni immer mehr entpersönlicht wird, werden die brahmanischen Gottheiten theistisch umrissen und als Personifikationen gefaßt.

Die konkretere und sinnlichere Orientierung brahmanischer Einstellung führte schon in den Veden zum Suchen nach einem unbekannten Gott, zeitigte einen obersten Weltschöpfer, dessen Willensakt die Welt entspringt. Und dieser Zug nach theistischer oder nach universaler Einheit ist dem Brahmanismus geblieben. Auch hier wird die Einzelerscheinung auf ein Ganzes bezogen und einem schöpferischen Urgrund oder einem kosmischen Gesetz unterstellt, das als höchstes Wesen erscheint. Als großer Gott, als Herr

des Universums, Herr der Schöpfung, als Höchstgeist oder als das absolute Selbst wird in immer neuer attributiver Kennzeichnung die Einheit und Gesetzlichkeit des Universums ausgedrückt. So gilt einmal Indra oder Kṛiṣṇa, das andere Mal Viṣṇu oder Çiva als oberste Instanz. In der Trimûrti aber werden Brahmâ-Viṣṇu-Çiva überbegrifflich zu einer Einheit zusammengefaßt.

Hier wird als eigentliches Wesen des Universums die ewige Bewegtheit konstituiert, die als fortlaufende Veränderung und Erneuerung sich darstellt, und in deren Kontinuität sich die erhaltende Kraft manifestiert. Wie in der Weltenbahn des Tao ist dieser Ablauf ein gesetzmäßiger, also Rhythmus bestimmter Periodizität. Eine Einheit, die ein schöpferisches, vernichtendes, erhaltendes Prinzip einschließt.

Viṣṇu gilt als der Erhalter der Schöpfung. Als Verkörperung der Sattvaguṇa ist er ein Wesen voller Dankbarkeit und Güte, bedeutet er die erhaltende Kraft und den alles durchdringenden Geist. Er wird dem Wasserelement, das überall vor der Schöpfung ausgebreitet war, gleichgesetzt. In ihm verkörpert sich — jedenfalls für seine Anhänger — das oberste Sein; er ist der Prajâpati Schöpfer, aus dem alle Dinge emanieren. Damit seine Anhänger ihn erschauen können, trägt er den Heilsleib, in dem er jugendlich schön erhaben und königlich erscheint. In vielen Herabsteigungen manifestiert sich seine göttliche Kraft in menschlicher, heroischer oder übernatürlicher Form, so als Fisch, Schildkröte, Eber und Mannlöwe, als Zwerg, als Râma und Kṛiṣṇa, als Buddha oder am Ende der eisernen Zeit als weißes Pferd, um die Gottlosen zu vernichten, die Schöpfung wieder zu erneuern und die Reinheit wieder herzustellen. Im Viṣṇu Narāyana konzentriert sich die Auffassung persönlicher Gottesmystik. „Alle (die vier Meister der Vaisnava-Religion) streiten dafür, daß die Welt, als Gottes Schöpfung, wirklich und nicht Schein ist, daß Vischnu-Narāyana als persönlicher Īśvara das Absolute, nämlich das Brahman sei, daß er als Brahman nicht qualitätlos sei, sondern der Inbegriff aller erlauchten Eigenschaften, und daß die Seele bestimmt sei, nicht in ihm zu versinken, indem sie mit ihm identifiziert wird, sondern zur Einheit mit ihm zu kommen, die eine unio mystica personalis ist. Alle wollen zugleich auch in irgendeiner Form die „Einheit" des Höchsten mit der von ihm geschaffenen Welt lehren und eine Versöhnung des theistischen Dualismus mit dem theopanistischen Monismus versuchen" (W. Otto in Visnu-Narāyana, pag. 64).

Çiva ist der Aspekt der Welt als zerstörende Energie, wobei aber zu beachten bleibt, daß dies Wort auch heilsam bedeutet, also die unter der Form der Zerstörung gefaßte ewige Erneuerung. Der Wandel tritt hier als schöpferisches Prinzip auf und der Phallus und der Stier Nandi als Symbol der Potenz Çiva's, während Flamme, Schlange und Halbmond die ewige Rhythmik der Veränderung als Auflösung, Wandelbarkeit und Wiederkehr bezeichnen. Als Mahâdeva bedeutet er die oberste göttliche Einheit, als Tänzer Natarâja ist er der Herr des Universums, unter der Form der alles zerstörenden Zeit tritt er als Mahâkâla auf, als Bhairawa symbolisiert er die alles zerstörende Kraft, während er als Guru und Mahâyogi als der große Weise und Asket, in dem die höchste Weisheit sich konzentriert, aufgefaßt wird.

Auch hier im Brahmanismus steht — wie im Buddhismus — im Vordergrund die Heilserlösung; die Vereinigung mit dem Geiste des Universums; aber nicht wie dort, wo alle Welt als Irrealität gilt, durch leidenschaftslose Ablösung, sondern durch die Leidenschaftlichkeit der Hingabe, sei es der Askese oder Entladung des Rausches oder

der Liebe. Iñāna mārga bezeichnet den Weg des Erkennens, Bhakti mārga aber den Weg gläubiger Liebe. Der Mensch erkennt sich eins mit dem Absoluten oder das Begehren nach der Liebe der Gottheit erweckt die Gnade der Vereinigung und Liebesgemeinschaft. Aber auch durch völliges menschliches Relaxieren wird das Ich zur Gottnähe geführt. In der Askese gewinnt der Mensch Teil an den weltbewegenden Kräften und dem Geiste des Universums, so sehr, daß ihm selber aktive übermenschliche Wirkungskraft zuteil wird. In der Leidenschaftlichkeit vollzieht sich die Angleichung des Menschen an den gewaltigen Geist kosmischer Bewegung; so bedeutet Tanz eine Annäherungsform an die kosmische Rhythmik des Universums, und es ist natürlich, daß im Verlauf der Entwicklung auch das weibliche Prinzip als Elementarenergie kultliche Bedeutung gewinnt. Die Gottheiten erscheinen mit ihren Çakti's, ähnlich wie im tantristischen Buddhismus. Das Prinzip der Bewegung und des ewig Schöpferischen wird dem Prinzip der Trennung im Sinne zweier wirkender Energien und ihrer Vereinigung gleichgestellt. So steigert sich die innige Bhakti-Hingabe zur Vereinigung im Sinne der Potenz und körperlichen Berauschtheit, ja der Umarmung und geschlechtlichen Vereinigung.

Dieser Çaktismus wurzelt letzten Endes ebenfalls in der Vereinigungslehre des Brahman-Âtman, wobei das höchste Brahmanprinzip der ewigen, uranfänglichen Kraft, aus der alles entstanden und geboren ist, als Çakti aufgefaßt wird. Und wie alles Leben aus dem Schoße des Weibes, aus der Mutter geboren wird, so wurde nunmehr auch diese Kraft als weiblich gesetzt (Winternitz). Die Urmaterie Prakṛiti, die Natur, wird mit der Çakti identisch und wird als Gemahlin von Çiva als Mahâdewa zur „Mutter alles Lebendigen". Zum Kult der Devî-Göttin, die auch in jedem Weibe ist, gehören die fünf wahren Dinge, welche die Menschen froh machen und zur Fortpflanzung führen: Rauschtrank, Fleisch, Fisch, geröstetes Korn und die geschlechtliche Vereinigung. Diese letztere wird als mystische Vereinigung mit der Erkenntnis gleichgesetzt und als heilige Handlung angesehen. Hier bricht, wie man sieht, das erotische Lebensgefühl des Inders in ungeheurer Kraft aus, geheiligt durch das ewige Verlangen nach Vereinigung.

Im Vordergrund des Brahmanismus steht das Elementare in seinem Verhältnis zum Menschen oder zum All des Universums. Der Verinnerlichung des Buddhismus entspricht hier die Ausstrahlung, dem Nichts — das Universum, dem Wesen — die Potenz. Weniger die seelische als die physische Disposition des Menschen ist Basis seiner Hingabe; in der gesteigerten Spannung des Körpers und seiner Potenzen gleicht er der elementaren Potenz sich an, wird durchdrungen vom Geiste des Universums und erreicht selber göttliche Kraft im Sinne der Wirkung und Macht.

4. Gestaltung. Buddhismus und Brahmanismus sind die beiden religiösen Systeme, in denen die indojavanische Kunst wurzelt. Die prinzipielle Darlegung dieser beiden Anschauungen ergab eine Verschiedenheit in den Wurzeln, die aber, wie schon angedeutet wurde, in ihrer historischen Fassung abgeschwächt erscheint, indem beide Gebilde im Verlauf ihres Wachstumes sich mannigfaltig verzweigten und zueinander hinwuchsen, bis sie gewissermaßen einen einzigen Wipfel ergaben. Darin liegt es auch begründet, daß die indojavanischen Denkmäler, vor allem als Produkte einer Spätzeit, nicht im selben Maße ihrer eigentlichen ideellen Verschiedenheit auch eine formale Unterschiedenheit im Sinne eines buddhistischen und eines brahmanischen Stiles in Erscheinung treten lassen.

Am deutlichsten bleibt naturgemäß die Besonderheit buddhistischer Einstellung in bezug auf die Formbildung und Ausdrucksgebung dort wirksam, wo es sich um Darstellungen der obersten Thesen handelt, der Buddha-Idee; also bei den eigentlichen Buddhabildern. Hier läßt die Formgebung im Gegensatz zu brahmanischer Kunst immer erkennen, daß sie Ausdruck einer rein spirituellen Funktion, eines seelischen Zustandes ist, wobei der plastische Körper nur als Gleichnis, nicht als Tatsächlichkeit genommen wird. Der menschliche Leib wird als Ausdrucksorgan einer abstrakten Vorstellung gesetzt und entsprechend vergeistigt und beruhigt. Anders im Brahmanismus, wo der Körper entweder naturalistisch unterstrichen wird im Sinne des physischen Ausdrucks oder durch attributive Häufung ins Phantastische übersteigert wird. In einem brahmanischen Bildwerk wird man niemals dies Maß beziehungsloser Ruhe, diese sparsame Reinheit der Mittel, die stoffliche Undifferenziertheit und die Abgelöstheit der Bildmotive von ihrer physischen Begründung finden, wie in einem buddhistischen Bildwerk. Auch nicht diesen Grad von Verinnerlichung, diesen Ausdruck lächelnder Einkehr und die gefühlsmäßige Vertonung seelischer Stimmung. Wie ebenso in einer Buddhagestalt nicht die durchblutete Gewalt, die rückhaltlose Sinnlichkeit, die bunte Phantastik und plastische Leidenschaftlichkeit etwa einer Çivagestalt zu finden ist.

Weniger offensichtlich sind die Unterschiede in den Bodhisattva-Darstellungen zu erfassen, weil in beiden Fällen eine ähnliche Disposition insofern gegeben ist, als ihnen die Vorstellung einer Wirklichkeitsbeziehung zugrunde liegt; weil sie etwas bezeichnen, das sich innerhalb der Welt oder in bezug auf deren Erscheinung oder Tatsächlichkeit vollzieht. Die Unterschiede, die auch in der Formgebung und Ausdrucksstimmung zutage treten, liegen hauptsächlich darin begründet, daß bei brahmanischen Darstellungen die Wirkungspotenz mehr einer materiell physischen Energie nahekommt, bei Bodhisattva-Darstellungen aber einer geistigen Kraft, die in bezug auf den Menschen als ethische Funktion sich äußert. Im einen Fall sind es Energien, die von Natur aus gegeben sind, ja, der Welt immanent sind; im anderen Falle aber Eigenschaften bedeuten, die erworben oder verliehen sind und außerhalb der materiellen Gesetzlichkeit als spirituelle Werte gesetzt sind; als ein geistiges Prinzip, das sich materiell äußert, nicht als ein stoffliches Prinzip, das sich als ein göttliches offenbart. So gründet sich bei den Darstellungen von Bodhisattva's die plastische Formulierung des Körpers auf einer Idealisierung menschlicher Formen, unter einer vorsichtig abstrahierenden Entsinnlichung. Die Ausdeutung stofflicher Motive verbleibt in den Grenzen symbolischer Differenzierung, ohne den sinnlichen Reichtum zur Anschauung bringen zu wollen. Haltung und Bewegung werden weniger organisch formuliert als repräsentativ gegeben, weniger physisch begründet als geistig motiviert. Die Steigerung des Erscheinungsmäßigen durch Vervielfachung von Gliedmaßen dient der Versinnbildlichung eines übersinnlichen Zustandes, als Symbol von Kräften, die den Bereich des Erfahrungsmäßigen übersteigen. Auch die Bewegtheit bei Bodhisattva-Darstellungen bedeutet nicht Leidenschaft und Vitalität, sondern Anteilnahme und ideelle Ausstrahlung. Der Gesichtsausdruck wird bestimmt durch die Qualitäten der Würde, geläuterte Erhabenheit und seelische Reinheit. Dem brahmanischen Gestalten aber bleibt dafür alle materielle Erhabenheit und Herrlichkeit als ungeheure Objektivation irdischer Erscheinung, und die suggestive Spannung blutlicher Mächte eigen. Erscheinungen von der rückhaltlos physischen Leidenschaft und sinnlichen Gewalt wie die des Nandi etwa, des Gaṇeça oder der Durgâ sind

im Rahmen buddhistischen Formbereiches nicht denkbar oder werden, soweit sie aufgenommen werden, völlig umorientiert und dann zu Bestandteilen volkstümlich-mythologischer Phantasie.

Daß aber auch der Buddhismus die Bereiche des Diesseits in seine religiösen Vorstellungen als auch in seinen künstlerischen Formbereich mit einbezogen hat, zeigen außer den zahlreichen Gestalten der Halbgötter, der Genien, himmlischen Wesen, niederen Gottheiten und Dämonen vor allen Dingen die zahlreichen Reliefs mit den Darstellungen etwa der Vorgeburtsgeschichten und Lebensbeschreibungen Buddha's oder sonstiger Mahâyâna-Legenden, die den Reliefillustrationen der brahmanischen Epen entsprechen. Der Boro Budur ist sogar ein noch größeres Bilderbuch aus Stein als der çivaitische Tempelkomplex von Prambanan. Die Unterschiede zwischen beiden Darstellungsarten aber lassen sich bezeichnen als solche zwischen Idyll und Drama, zwischen Lehrgedicht oder Fabel und Roman oder Mythus.

Fast ganz vom Geist des Brahmanismus sind dann die buddhistischen Schutzgottheiten erfüllt, die Welthüter, Himmels- und Tempelwächter, die Verteidiger des Glaubens. Hier lebt die alte Leidenschaft und vitale Energie der vedischen Gottheiten weiter. Der furiosen Bewegtheit solcher Gestalten sind aus dem Bereich der brahmanischen Formgebung die Darstellungen eines Çiva-Kâla oder Natarâja oder von Durgâ und manchen Inkarnationen Viṣṇu's an die Seite zu stellen.

Das einzelne Bildwerk ist immer gebunden an den kultlichen Zweck. Damit steht von vornherein der symbolhafte und übererfahrungsmäßige Charakter dieser Kunst fest, ohne daß — wie wir bereits andeuteten — nicht auch die Bereiche irdischen Diesseits zur Darstellung gebracht würden. Wie denn auch die Verbildlichung der religiösen Ideen nicht auf dem Wege der reinen Abstraktion gewonnen wurde, sondern durch eine plastische Versinnlichung der Beziehungswerte. Der Grundzug dieser Plastik beruht auf dem Doppelmaß der anschaulichen plastischen Sinnlichkeit und der geistigen Bedeutungsgröße, als Materialisation jener doppelten Befähigtheit erotischen Empfindens und geistigen Erkennens, von der wir bereits sprachen.

Nirgends ist Raum für Zweifel gegeben, klingt Selbstquälerei und Unzulänglichkeit an; führen Angst und Versündigung zum Drang und zur Süchtigkeit, treten Sentimentalität und die Hysterie des Pathos des Leides zutage. Immer ist das künstlerische Bild eine zweifellose und rückhaltlose Antwort; eine Gewißheit und göttliche Tatsache. In diesen Momenten liegt auch die Unterscheidung zwischen dem mittelalterlichen Mystiker und indischen Metaphysiker. Dem Christus am Kreuz, der Schmerzensmutter, dem klagenden Johannes entsprechen hier etwa der lächelnde Buddha, die leiblich gewaltige Durgâ oder der strahlende Çiva. Erst im Heilsbringer, in den Bodhisattva's klingt eine Ähnlichkeit mit dem christlichen Ideenkreis der Jünger und der Mutter Maria an. Aber was dort die Bewegtheit der Tat, ist hier die Bewegtheit der Sehnsucht, was dort ein üppiges Allerbarmen ist, schwer und reif, ist hier zarte Keuschheit oder das geheiligte Schicksal des Erleidens. Und wie der indischen Kunst das Maß erschütternder Menschlichkeit fehlen mag, so der mittelalterlichen Kunst dies Maß erschütternder Göttlichkeit; wie dieser Mensch fromm ist, so ist jener gläubig; wird in der Gotik der Individualismus zur tragischen Größe des Menschen, so im indischen zum Prinzip der Wiedervereinigung.

Ausdruck der voraussetzungslosen Gläubigkeit, die den Traum, die Idee und das Bild als Wahrheit und Wirklichkeit setzt und erlebt, ist jene plastische Formgebung,

die weder Auflösung im Sinne der Gotik ist, noch architektonisierende Abstraktion wie in der Plastik des frühen China, sondern gekennzeichnet wird durch eine einzigartige körperliche Sinnlichkeit als Spannungspol einer übersinnlichen Beziehung. Sie besitzt einen ähnlichen Grad erotischer Qualität wie die Antike, ohne irgend etwas mit antiker Auffassung zu tun zu haben; denn dort wird die plastische Erscheinung organisch begründet und impressionistisch ausgedeutet, ist der Körper Funktion der Masse, wie die Masse Organ eines individuellen Körpers ist. Hier aber wird das plastische Bild nicht organisch betont, sondern rhythmisch organisiert und dynamisch gesteigert, wobei der menschliche Körper nicht das Objekt der Erfahrung ist, sondern als Orientierungsort der Phantasie auftritt, Beziehungsmittelpunkt einer übermenschlichen Idee oder Organ eines seelischen Zustandes ist. Die sinnliche Qualität indischer Plastik bedeutet dabei die unmittelbare Ausdrucksgröße; ist die sinnliche Ebene, in der ein Übersinnliches kristallisiert wird. Der plastische Körper wird am menschlichen Körper orientiert, aber nicht individualisiert, sondern vereinfacht und durchgeistigt. Und zwar nach dem Gesetz, daß je größer der Geist, desto vollendeter auch der Körper ist. Oder der Körper wird elementarisiert und ins Phantastische gesteigert. Rein rhythmische Verhältnisbildung bestimmt dabei den Aufbau, wobei jegliche gegenständlich betonte Einzelheit in der kompositionellen Synthese einer rein visionär gültigen Formeinheit. aufgeht. Die stoffliche Differenzierung bedeutet nicht Imitation, sondern Reichtum plastischen und symbolischen Ausdrucks. Und soweit nicht außerindische Einflüsse sich geltend machten, ist der indischen Plastik eine mathematisierende oder architektonisierende Entsinnlichung fremd.

Beherrscht wird die Komposition von einer reliefartigen Frontalität, die aber nicht als streng symmetrische Massenlagerung auftritt, sondern sich als ein freies, doch axial orientiertes Gefüge darstellt, das ausbalancierte Gleichgewichtslage bedeutet. Dabei fordert natürlich die Ruhe und Repräsentation einer Gottheitsidee bei der Darstellung eine strengere Betontheit der Seinsform als die Idee des Bodhisattva oder verwandter Gestalten, denen somit ein weiterer Spielraum zur körperlichen Entfaltung gegeben ist. Alle Bewegtheit, durch die als Ausdruck der Aktivität die strenge Gebundenheit aufgelockert wird, wird niemals rundkörperlich gegeben, sondern stets seitlich eingefangen.

Diese reliefartige Orientierung aber bedeutet nicht ohne weiteres reine Flächenhaftigkeit und schließt eine plastisch volle Konzeption nicht aus; nur daß diese nicht als Funktion eines absoluten Körpers genommen ist, denn vollkörperliche Rundgebung bedeutet eine vollkommen in sich beruhende Abgeschlossenheit und damit allseitige Begrenzung. Das kann aber nur dort, wo der Körper als einzige Realität genommen wird, in Geltung sein, nicht aber dort, wo die Grundorientierung des Körpers über alles Körperliche hinausgreift. Durch die Unterbrechung der rundkörperlichen Anlage wird dabei eine neue Beziehung, gewissermaßen eine neue Dimension geschaffen. So bleibt auch die Stele immer als Ausschnitt, als Vision dokumentiert, während beim Nischenbild die frontale Ordnung in Beziehung zu setzen ist mit der Hintergrundsarchitektur, wobei der Tempel in seiner Gesamtheit als die eigentliche plastische Grundmasse und Grundform anzusehen ist. Alle figürlichen Motive und Bilder sind in diesem Sinne nur Einzelheiten der einen umfassenden plastischen Monumentalität des Tempels.

Somit ist Plastik hier auch das, was wir sonst Architektur nennen; Innenraum bedeutet so viel wie eine negative Form der Plastik. Der jeweiligen Einzelbeziehung des

plastischen Bildes zur architektonischen Grundform entspricht auch eine thematische Unterordnung jedes einzelnen Bildes und jeder einzelnen Darstellung unter die Einheit eines religiösen Systems und Lehrgebäudes, dessen symbolischer Ausdruck eben die Gesamtheit eines Tempels ist. Jedenfalls bedeutet das eine grandiose Steigerung der plastischen Konzeption. Die große Begabung der Verknüpfung, die im erotischen Sinne zum Liebesreichtum, im philosophischen Sinne zu einem weltumfassenden System führte, die der Phantasie die Fülle der bildhaften Größe verleiht und jedem geistigen Werk die leibliche Realität plastischer Gestaltung gibt — führt in der Kunst zum monumentalen Gesamtwerk: dem von farbigen Skulpturen bedeckten, von allen Seiten her sich aufbauenden Tempelkomplex mit Mauern, Höfen, Gärten, Teichen, Toren und Tempeln, mit Götterbildern und Terrassen, Nischen und Kuppeln, mit der Formüppigkeit einer tropischen Landschaft, der Folgerichtigkeit eines philosophischen Weltbildes, der Überwirklichkeit einer Offenbarung. In dieser Gesamtheit, orientiert nach dem Bilde des Zenith, dem Lauf der Sonne, den Richtungen der Winde, fließen alle Einzelformen, Bilder und Rhythmen zu einer einzigen Harmonie zusammen, in deren Schoß die seltsamen Feiern und Gebete, Prozessionen und Tänze den Rhythmus dieser Einheit aufnehmen.

Mitteljava, Allgemeines: Mitteljava mit den Provinzen von Soerakarta, Djogjakarta und Kedoe, von denen Ausstrahlungen nach Bagelen, Diëng, Semarang und Madioen gingen, bildet das Kernland aller indojavanischen Kunst. Als Name des großen Hindureiches ist Mataram überliefert. Die aufgefundenen Inschriften liegen zwischen 732 A. D. und 928 A. D.; nur auf dem Diëngplateau ist noch eine Jahreszahl von 1210 A. D. gefunden. Künstlerisch lassen sich drei Hauptkreise lokalisieren: das Mittelgebiet um den Boro Budur, die südliche Ebene mit Prambanan und der nördliche Teil mit dem Diëngplateau. In die Frühzeit sind Boro Budur und aus seiner unmittelbaren Nähe Pawon und Mendut zu setzen, sowie Kalasan, Sari und Sewu aus dem südlichen Teil; sämtlich buddhistische Bauten. Ich glaube auch, daß die çivaitischen Klostersiedelungen vom Diëng in diese früheste Zeit zu setzen sind; vielleicht gehören sie sogar zu den ältesten Denkmälern auf Java, die als noch älter als der Boro Budur anzusehen wären. Der mittleren Zeit — etwa hundert Jahre später, also dem 9. Jahrhundert — dürfte Prambanan angehören, wo eine Vermischung çivaitischer und buddhistischer Elemente in Erscheinung tritt. Der Spätzeit, etwa dem 10. Jahrhundert, sind dann der çivaitische Banon aus dem mittleren Kreis und das buddhistische Kloster Plaosan aus dem südlichen Bezirk zuzurechnen. Ich begnüge mich im Hinblick auf die Auswahl unserer Denkmäler mit diesen wenigen, doch wichtigsten Bauten. Etwa um die Jahrtausendwende bricht die Entwicklung ab, wobei jedoch anscheinend die östlich gelegenen Provinzen die mitteljavanische Tradition nach Ostjava hin weitergeleitet haben. Auch auf dem Diëngplateau scheint die Entwicklung nicht so rapide unterbrochen worden zu sein wie in der Ebene. Die späteren mitteljavanischen Tempel — wie z. B. Soekoeh — sind jedoch völlig abhängig von der späteren Kunst Ostjavas und stehen somit außerhalb des Bereiches der eigentlichen mitteljavanischen Kunst.

Diese erste Periode bedeutet die sogenannte klassische Zeit der indojavanischen Kunst; ausgezeichnet durch eine kräftige, volle und klare Formgebung, durch Reinheit und Frische; reif und üppig, ohne Überladung; sinnenfroh, unmittelbar und gelöst; dabei verhalten und maßvoll. Bei den buddhistischen Figuren voll heller und verinnerlichter Schönheit oder Anmut, bei den brahmanischen erdhaft und voll monumentaler Pracht,

voller Würde und sinnlicher Kraft. Die Proportionen sind vorwiegend schlank und hochgereckt; die Modellierung ist weich und die Haltung flüssig und ohne Bizarrerie. In der Architektur herrschen große und einfache Formen vor, und eine bei aller Massigkeit rhythmisch gegliederte klare und übersichtliche Ordnung. Die Reliefs sind voller geschmeidiger Anmut und musikalischer Fülle der kompositionellen Reihung oder voll dramatischer Knappheit und Energie. Die Kleinbronzen sind schlicht, einfach und voller Intimität. Erhabenheit und Anmut, Würde und Grazie, Leichtigkeit und Ernst, Ordnung und Fülle, Erdigkeit und hoher Geist — alles das vereinigt sich in diesen Werken.

Mitteljava, Architektur: Die Architektur umfaßt drei Haupttypen: den raumlosen Stûpa, eine Art monumentalen Denkmalbaues, die Grab- und Göttertempel Tjandi's mit kleinen Innenraumnischen, Zellaraum und Vestibül und endlich die Klosterbauten, die Vihâra's. Vorherrschend ist der Architektur dieser ersten Periode die Art der mehr plastischen als architektonischen Behandlung. Schwer und erdhaft als Massenkomplexe; keine tektonische Aufteilung oder konstruktive Gliederung; keine Innenraumbildung, sondern plastischer Organismus. Aus massig getürmten Quadern von vulkanischem Gestein, reich profiliert, ohne kleinteilig zu werden, und üppig von bildnerischem Schmuck überzogen, der stets der Grundmasse eng verbunden bleibt. Entweder zentraler Grundriß oder Längsordnung; ersterer wird oft komplex zu einem System von Haupt- und Nebentempeln erweitert, doch ohne die freiräumliche Entfaltung oder gewaltige kompositionelle Bindung, unter Verwertung hoher Torbauten wie bei den Tempelanlagen des indischen Mutterlandes.

Der Hauptbau ist der Stûpa Boro Budur, ein monumentales plastisches Denkmal (Tafel 1—6). Ein Steinmantel, der um einen gewachsenen Hügel herumgelegt ist, in neun Terrassen pyramidenförmig ansteigt, die unten vieleckig, oben kreisförmig sind und von einem großen Mitteldagob bekrönt werden. Schwere, geschlossene Summierung der Baumasse ohne Innenraum; großzügig und klar gegliedert durch die horizontale Schichtenlagerung, die Verjüngung und durch die schräg von oben nach unten durchlaufenden scharfen Kanten der Projektionen. Als Masse nicht aufgelöst, dafür in der Oberfläche von bildnerischem Schmuck übersät, der jeweils frontal und flächig orientiert ist, während die zahlreichen Balustraden- und Nischenbekrönungen nach dem Zenith zu orientiert sind und wie Ausstrahlungen der Masse wirken. Die tropische Übermasse der plastischen Einzelerscheinungen wird durch Symmetrie, Gleichmaß und Überhöhung gesammelt und durch den Wechsel zwischen dem reichen Unterbau und dem ganz schmucklosen runden Oberteil beruhigt. Die satten und scharfen Profilierungen wirken als Gegengewicht zu dieser verfließenden Üppigkeit des plastischen Dekor wie zu der tropischen Umgebung der Landschaft. Die Masse führt exzentrisch überall in den unendlichen Raum, der sich als solcher wiederum allseitig wie von der Unendlichkeit her um den Massenkörper legt. Wie in Kaskaden stürzt die Masse von der obersten Spitze herab breit zur Erde. Der ganze Bau ist aufzufassen wie eine gewaltige plastische Raumbrechung, wobei man alle Profile negativ als Raumkonturen ablesen kann. So ergibt sich, daß dieser Bau als Ganzes von oben nach unten — nicht umgekehrt — orientiert ist und auch demgemäß anzuschauen ist; und thematisch als ein Sinnbild des buddhistischen Weltbildes, als eine grandiose Steigerung der Architektur im Sinne des geistigen Ausdrucksgehaltes und plastischer Gestaltung.

Eine Erweiterung zentraler Anordnung zeigt der Sewu (Tafel 40, 41); in der Mitte ein hoch ansteigender Kern mit vier seitlich vorstoßenden Flügeln. Das Innere umfaßt einen Kranz von Zella- und Nischenräumen, die aber architektonisch im Außenbild nicht gekennzeichnet sind, sondern wie alle diese Innenräume mehr ausgehöhlte plastische Blöcke sind. Vier Reihen kleiner Grabtempel umgeben dann den Haupttempel. Im Kalasan (Tafel 36, 37) ist der Mittelbau schwerer und größer, die seitlichen Projektionen liegen eng an, so daß eine Art griechisches Kreuz entsteht. Die Masse ist hier mehr nach der Höhe zu entwickelt als nach der Breite und Tiefe. Die Baumasse ist kräftig und gedrungen, doch straff und ohne Schwere und durch eine köstliche filigranartige Dekoration duftig aufgelöst. Diese stärkere Zusammenfassung nach der Höhe liegt auch im Prambanan vor (Tafel 45), nach dem Boro Budur dem bedeutendsten Tempel Mitteljavas. Die Gesamtmasse ist hier schlanker zusammengefaßt und durch eine straffere Verjüngung überhöht; die Projektionseinschnitte sind tiefer und kantiger und laufen in großen Zügen durch. Ein sternartiger Grundriß, dessen eine Seite durch eine steile und hohe Treppe betont ist, die zur Hauptzella führt, dessen Bildwerk gewissermaßen als Mittelachse des plastischen Gesamtkörpers aufzufassen ist (Tafel 46). Das Ganze von einer klaren Sinnlichkeit und gelösten Reinheit. Neben dem Haupttempel, der dem Çiva Mahâdeva geweiht ist, stehen Tempel des Viṣṇu und Nandi sowie Beitempel und mehrere Gürtel kleiner Nebenbauten, die in ihrer Gesamtheit der zahlreichen Bildwerke eine Verkörperung çivaitischer Weltordnung bedeuten, ähnlich wie im buddhistischen Sinne beim Boro Budur.

Der Typus des Langbaues, der im Prambanan anklingt, wird am klarsten durch den Menduttempel vertreten, wo durch vorgelegte Treppe und den jetzt eingestürzten Vorbau dem zentral angelegten und hochwandigen Kern eine ausgesprochen einseitige Orientierung gegeben wird, verstärkt noch durch den nach vorn gezogenen und verjüngten Sockel (siehe als Typus Pawontempel, Tafel 34). Auch die kleinen Diëngtempel sind Langbauten, doch ohne einheitliche Zusammenfassung der Baumasse und durch unverstandene konstruktive Motive, die vielleicht auf Kosten eines besonderen Einflusses von Kashmir her zu setzen sind, recht unerfreulich verdorben.

Als wiederkehrende Grundformen zeigen alle diese Bauten eine vorherrschend zentrale Ordnung — die bei den Langbauten durch den eigentlichen Tempelkern mit dem pyramidenförmigen Dach gekennzeichnet wird —; außerdem eine allmähliche rundkörperliche Verjüngung der Baumasse sowie — abgesehen von Stûpa und Vihârabauten — eine organische, plastisch gegliederte Aufteilung in Sockel, einen schmäler zusammengefaßten Rumpf und Dachbekrönung, nicht unähnlich einer Bildplastik mit Sockel, Rumpf und hoch bekröntem Kopf. Des weiteren kehrt dieselbe Art der Projektionsbildung wieder, sowie der Nischenvertiefungen, die Anlage umlaufender Terrassen, die von Balustradenmauern abgeschlossen werden — und die klaren und groß gefügten Profilierungen mit einem dicken Ogiefband. Der Innenraum tritt architektonisch nicht in Erscheinung, sondern ist als eine Art negativer Plastik aufzufassen. Die plastisch organische Auffassung zeitigt ein unvermittelt reiches Übergehen in bildnerischen Schmuck, der sich der Struktur des Baukörpers eng anschließt und unmittelbar plastische Funktion der architektonischen Grundmasse bedeutet, nicht attributive Beifügung, wie etwa in der Gotik. Der Reichtum im Detail der Oberfläche korrespondiert mit dem vegetativen und morphologischen Reichtum tropischer Landschaft. So finden wir, ab-

gesehen von den ungezählten ornamentalen Paneels und Reliefbändern: Bildtafeln an den Sockeln und — wie große Steinfreskos — an den Wänden der Tempelkerne, in den Umgängen fortlaufende Reihenreliefs; Bildplastiken in den Nischen der Balustradenmauern, des Tempelkernes und des Daches, sowie im Innern in den Zellas, den Klosterräumen oder Vestibüls, deren Wände ebenfalls reliefiert sein können. Als hauptsächlichstes bauplastisches Motiv kehrt das des Kâla-Makara wieder, ein Ungeheuerkopf, der in einen Schlangenleib übergeht, der wiederum in einem Elefantenkopf endet.

Mitteljava, Bildplastik: Die enge Orientierung der Bildplastik an den architektonischen Grund ergibt von vornherein bestimmte frontale Gesetze für den figuralen Aufbau, ohne daß es zu einer Architektonisierung der körperlichen Form kommt, zumal ja schon der Baukörper als solcher eine plastische organische Rhythmik des Aufbaues zeigte. Bei Betrachtung der einzelnen Nischenbilder ist von vornherein zu beachten, daß sie aus ihrem Zusammenhang herausgerissen sind und erst durch den Kontrast der ornamental phantastischen Umkleidung und durch die Korrespondenz des umrahmenden Profiles des Nischenabschlusses in ihre volle Wirkung eintreten, was besonders für die buddhistischen Bildwerke gilt, wozu noch der durch die Wiederholung gegebene ruhig und starke Rhythmus der Reihung kommt.

Als erste Gruppe lassen sich die Figuren vom Boro Budur (Tafel 8—12) und von verwandten buddhistischen Bauwerken zusammenfassen, deren figurale Formgebung sich als ein naturalistischer Spiritualismus bezeichnen läßt. Diese Gestalten werden gekennzeichnet durch die organische Reinheit ihrer Formen, die ohne strenge Gewaltsamkeit ist, sowie durch die plastische Weichheit der Oberfläche, die als solche ohne kleinliche Detaillierung gegeben ist. Die menschliche Körperform wird vereinfacht, entmenschlicht, zugleich aber vital gesteigert. Die Haltung, voller Ruhe entwickelt, folgt einer axialen Ordnung und einer rhythmischen Staffelung der Masse. Das Stoffliche wird neutralisiert, ohne daß harte Kanten oder scharfe Winkel in Erscheinung treten. Trotz weicher Übergänge und blühender Rundung bleibt der Körper von impressionistischer Sinnlichkeit frei. Die Brustpartie wird breit und voll gegeben, der Leib schmal, die Beinpartie kraftvoll sicher; die Gelenke geschmeidig. Physische Konzentration bildet die Grundlage der geistigen Spannung und Entladung. Kraft und Beherrschtheit, Energie und Gelöstheit sind gegeneinander ausgeglichen. Der Grundton ist beherrscht von einer mühelosen Unbeschwertheit, freier und krampfloser Beherrschtheit und monumentaler Harmonie. Bei aller typenmäßigen Gesetzlichkeit bleibt dennoch genügend Raum für seelische Differenzierung des Ausdrucks. So treten etwa bei Figur Tafel 8 eine gedrungene, entschlußfeste Bestimmtheit, bei Figur Tafel 9 gesteigerte innere Spannung, bei Figur Tafel 10 tiefste Versunkenheit und selbstvergessenes inneres Schauen in Erscheinung; Figur Tafel 11 scheint ein geistiges Erwachtsein anzudeuten, während bei Figur Tafel 12 eine neue Bewegtheit des Wirkens und ein Aufblühen wie ein Erleuchtetsein und Verkünden den Ausdruck bestimmen. Dabei müssen die anspruchslose Schlichtheit, die gedämpfte Ruhe, die Weichheit und hingegebene Menschlichkeit als javanisches Lokalkolorit im Gegensatz zu indischen Darstellungen gelten. Diese Momente treten dann auch in der monumentalen Gestalt des Mendut (Tafel 33), die an den vorderindischen Guptastil gemahnt, zurück, wofür eine etwas kalte Großartigkeit überwiegt. Die kompakte Schwere der Masse wird durch den prächtig gegliederten Aufbau ausgeglichen. Hier ist die Vision der Gottheit auf ein fast unheimliches Maß von sinnlicher

Greifbarkeit gebracht; übersinnliche Bedeutung durch eine vitale Formel übermenschlicher Körperhaftigkeit ausgedrückt. Im Verhältnis zu den Begleitfiguren (Tafel 32) wiederholt sich ein ähnlicher Bedeutungs- und Gestaltungsunterschied wie zwischen dem Buddha und den Bodhisattva's vom Tempel Yakushiji in Japan, die übrigens fast aus derselben Zeit stammen. Wohl ist auch in den Begleitfiguren (Tafel 32) die zentrale Ordnung grundlegend, wird aber durch einen asymmetrischen Wechsel in Haltung und Bewegung, durch stärkere körperliche Aktion und leichte Verschiebungen im Sinne der Rundkörperlichkeit aufgelockert; zudem entsprechen das kleinere Format, die Belebung durch reiche Schmuckbeigaben und der Ausdruck menschlicher Würde und Zartheit der Idee eines Bodhisattva. Dieselben Motive zeigen auch die großen Bodhisattvagestalten an den Tempelwänden wie in Pawon, Kalasan, Sari (Tafel 35, 39), denen trotz ihrer reliefmäßigen Gebundenheit ein noch freieres Maß von Anmut, Innigkeit und Grazie der Bewegung eigen ist.

Ein anderes Gesamtbild bietet die çivaitische Plastik vom Diëng, die sich zeitlich zwar weder nach oben noch nach unten abgrenzen läßt, deren hier behandelte Hauptwerke aber zeitlich wohl den besprochenen Figuren des Boro Budur nahezurücken sind. Wie Spätwerke dieser Gruppe aussehen, zeigen jedenfalls die Figuren von Bandjarnegara oder wie die in der ersten Auflage auf Tafel 96 abgebildete Figur. Der Charakter der eigentlichen Diëng- und in Verbindung damit der Semarang-Plastik ist ein anderer als der der frühbuddhistischen Kunst der Boro Budur-Gruppe, was nicht nur in der anderen religiösen Bedeutung begründet liegt, sondern wohl auch in einer anderen Einflußquelle, wie in anderen landschaftlichen Voraussetzungen. Derber und unbekümmerter, ja etwas bäuerlich; sinnlich betonter und massig strenger; urwüchsig belebter und auch unbeholfener. Der seelisch geistige Ausdruck tritt hinter der Formel konkreter, elementarer Erscheinung zurück. Die Milde, Anmut und Bedächtigkeit gehen über in eine gewaltsamere, aktivere, kräftig robuste und lautere Ausdrucksstimmung. Schon die çivaitischen Typen und Attribute fallen hier in ihrer Gegensätzlichkeit zu solchen buddhistischer Bedeutung besonders auf: statt des feinen, heiligen Symboles des Lotus, von dem das buddhistische Bild der Bodhisattva's so oft beherrscht wird, oder statt der zarten Schönheitszeichen des Buddha (wie das Ûrṇâ an der Stirn oder der Haarschopf und die langen Ohren) treten hier handgreiflichere und sinnfälligere Zeichen in Erscheinung, wie etwa Totenschädel, Schlange, Fliegenwedel und Keule; noch stärker wird dieser Unterschied durch die animalischen Bilder eines elefantenförmigen Gaṇeça oder des Nandistieres gekennzeichnet. Die Formgebung wird dabei trotz der stärkeren Betonung der physischkonkreten Motive von einer gewissen abstrahierenden Härte beherrscht, wobei auch die Übersteigerungen des menschlichen Bildes in eine visionäre phantastische Gesamtform unter Vervielfachung der Arme und Köpfe und unter Verwertung animalischer Motive als Ausdruck elementarer Macht auffälliger die Grenzen organischer Formorientierung überschreiten. Man kann hier somit im Gegensatz zum frühbuddhistischen Stil von einem spirituellen Naturalismus sprechen.

Es sind meistens stelenartige Figuren, die schwer und voll vor einem Rückstück entwickelt und in frontaler Massigkeit und ohne rhythmische Staffelung aufgebaut sind. Dabei im Gesamtausdruck von einer ungebändigteren Dämonie. Im einzelnen lassen sich einige besondere Gruppen umschreiben. Die Wanasaba-Figuren (Tafel 69) zeigen eine verhältnismäßig beruhigte Formgebung und innere Verhaltenheit im Ausdruck.

Daneben stehen dann Figuren wie Tafel 95 erster Auflage, mit ihrem etwas klobigen, gedrungenen Aufbau, dem fanatischen Ausdruck und ihren zusammengeballten und gedrückten Körperformen. Voll stärkerer Phantastik im kompositionellen Zusammenprall organischer, gegenständlicher und symbolischer Motive, deren Kontraste unausgeglichen nebeneinander stehen gelassen werden. Oft auch in einer ausgesprochenen körperlichen Spannung und aktiven Bewegtheit, wobei göttliche Kraft als Immanenz elementarer Äußerungen aufgefaßt wird (Tafel 70). Eine vollplastisch sinnliche Betonung charakterisiert dann eine weitere Gruppe, die etwa durch Figuren wie Tafel 60, 72 belegt wird, mit ihren schweren Formen und Wölbungen, der Farbigkeit im Relief, der leidenschaftlichen, beinahe wulstig aufgewühlten Modellierung der Gesichter, der summarisch weichen Verstofflichung des Gewandes und der plastischen Aufdringlichkeit der Schmuckbeigaben. Dabei sind sie in der Haltung oft gebunden, etwas starr, beschwert und unbeholfen. Stark aber in der individuellen Charakterisierung, etwa der Geschlechtlichkeit bei der Durgâ, der animalischen Gewalt im Gaṇeça und der herrischen Männlichkeit in dem Kopffragment Tafel 92 erster Auflage. Auffällig bleibt besonders im Gegensatz zur späteren ostjavanischen Zeit, daß in der Durgâfigur (Tafel 60) der an sich dramatische Hergang rein formelhaft gegeben ist, ohne daß die kompositionelle Anlage das Inhaltliche verdeutlicht oder herausstellt (vgl. Tafel 96—98). Für sich stehen die Köpfe aus den Dachnischen vom Tjandi Bima (Tafel 42, 43), die trotz ihrer geradezu persönlichen Charakterisierung eine sehr beherrschte und überlegene Formgebung zeigen. Es sind Gestalten aus dem Heldenepos des Mahâbhârata, Heroen voller menschlicher Lebensenergien, voller Stolz, Klugheit, Kraft, ja Brutalität, die aufzeigen, daß der indischen Kunst auch über dem Bereich repräsentativer Idealplastiken hinaus die Kraft individueller Kennzeichnung zu eigen war.

Als eine Synthese dieser beiden Gruppen des Boro Budur und des Diëng lassen sich die Skulpturen vom Prambanan auffassen, deren Hauptwerk das Bild des Çiva Mahâdeva, Tafel 46, 47, ist. Die konkrete und robuste Sinnlichkeit, das größere Ausmaß des Phantastischen sowie die Pracht plastischen Reichtums sind hier mit Feierlichkeit und Klarheit, mit Ruhe und verfeinerter Detaillierung der Oberfläche verbunden. Der Körper ist in monumentaler Schwere, die jedoch ohne Last ist, gegeben; voll, rund und wie durchglutet. Repräsentativ beruhigt, in starker Betonung symmetrischer Frontalität; streng, doch nicht starr, und ehern, ohne steif zu sein. Mühelos, quellend und reif; ohne Zartheit, doch auch ohne eckige Brüchigkeit. Die Gewandung, voll stofflichen Reichtums, ist dem Körperorganismus angepaßt; alle Motive frei durchmodelliert, ja die Schmuckbeigaben fast wie ziseliert; das Gewand an den Seiten versteift und in ornamentale Treppensäume umgebildet.

In solchen Gestalten ist eine vollkommene Einheit geistiger Sinnfälligkeit und plastischer Anschaulichkeit erreicht. Die ideelle Vorstellung ist von größter sinnlicher Bildlichkeit, wie die plastische Verkörperung von transzendenter Ausdruckskraft. Sinnliche Einfühlung und geistige Entsinnlichung halten sich die Wage. Das Seltsame ist, daß zugleich mit der plastisch sinnlichen Steigerung eine abstrahierende Verallgemeinerung in Erscheinung tritt; die Kontraste, die sich so ergeben, werden aber nicht verwischt, sondern noch betont, wodurch der plastische Ausdruck eine seltene Spannung erreicht. Auch die Erweiterung des körperlich begrenzten Bildes durch Kombination zu einer phantastischen und übernatürlichen Formeinheit bedeutet hier keine Unbeholfenheit oder

Maßlosigkeit, sondern jenes Prinzip, in dauerndem Wechsel von Begrenzungen Irritationen zu erzeugen, die ein Abbild der Unbegrenztheit erstehen lassen. Wohl wird dabei das eigene organische Bewußtsein in den Mittelpunkt gerückt, aber dauernd kontrastiert und dadurch gebrochen und aufgehoben. Das Gefühl stürzt in den Rausch der Hingabe und Erschütterung und weitet sich über die Grenzen menschlichen Bewußtseins hinaus in die Weite des Unbegrenzten, wo über Symbol und Zeichen hinweg das Schweigen, Schauen und Sein herrscht.

Die Gruppenbildungen an der Außenbalustrade vom Prambanan sowie die Mittelfiguren des Frieses an der Kernwand des Haupttempels zeigen deutlich Kennzeichen und Motive dieses neuen Stiles. Dort (Tafel 48 und 66 erster Auflage) eine schöne und rhythmische Komposition, voller irdischer Fülle und erotischer Kraft, üppig und zart zugleich, während die Figuren des Frieses (Tafel 51, 52) von feierlicher Pracht und geistiger Aktivität erfüllt sind. Die Oberfläche ist reich, geradezu funkelnd, stofflich und plastisch differenziert; die Bewegung knapp und voller Vehemenz, um so stärker in der Wirkung, da sie aus einer symmetrischen Gebundenheit heraus entwickelt ist. Voller Angespanntheit ,gleich einem sprungbereiten Tier; im Besitz gebändigter Kräfte des Geistes und des Willens; in leidenschaftlicher Anteilnahme und Konzentration. Aber ebenso ohne Krampf wie die reglosen Buddhagestalten; dort die Harmonie eines in sich ruhenden Mittelpunktes, hier die rhythmische Harmonie der Bewegtheit. Ist nicht solche Figur als Kombination eines Buddha vom Boro Budur mit einem Diëng-Çiva leicht zu denken?

Der Typus solcher Figuren kehrt im Plaosan (Tafel 53, 58, 59), der dem Prambanan ja auch benachbart ist, häufig wieder; auch als Tarâ in weiblicher Form. Aber diese Werke, die zusammen mit den Banon-Figuren (Tafel 68) als Gruppe der mitteljavanischen Spätzeit zusammenzufassen sind, tragen bereits Zeichen einer Abschwächung; nicht im Sinne eines Verfalls, aber unzweifelhaft von einer gewissen Müdigkeit, die eine allgemeine „Atempause“ anzeigt. Die ersten Kräfte scheinen durch das ungeheure Türmen der großen Tempelbauten verausgabt zu sein; das gewaltige visionäre Schauen ist wie geblendet. Eine mehr gefühlsmäßige Träumerei setzt ein. Gleichzeitig aber wächst bei den buddhistischen Gestalten (Tafel 59) noch einmal das Maß klassischer Schönheit, verinnerlichter Stille und menschlich inniger Hingabe. Die Oberfläche ist malerisch weich und duftig; die straffe Komposition wird aufgelockert; das Gesamtbild vermenschlicht, mit dem Ausdruck einer milden und versonnenen Untertänigkeit, in der eine ewig dahinträumende Versöhnung liegt. So selbstverständlich geworden, daß fast die Spannung verloren geht. Wo die Gegenwirkung gegen die Auflockerung der Komposition einsetzt, verläuft sie sich in dekorativen Formeln, oder wird streng und absichtlich. Geht wohl auch, wie bei den stehenden Bodhisattva-Reliefs, ins Bizarre über und führt zur Übertreibung. Äußerst glücklich passen sich jedoch die intimen Kleinbronzen (Tafel 62—64, 66) dieser Auffassung an, die einen freieren Spielraum von Anmut, Schlichtheit und Grazie gewähren.

Während die buddhistischen Gestalten vom Plaosan eine — aus der çivaitischen Nachbarschaft des Prambanan stammende — Versinnlichung zeigen, so umgekehrt die çivaitischen Gestalten von Banon aus der Nachbarschaft des Boro Budur eine merkwürdige Abschwächung ihres elementaren Grundgehaltes im Sinne einer Vermenschlichung. Diese Figuren (Tafel 68) sind frei abgelöst, fast vollplastisch gegeben, schmal und lang gereckt; ganz schmiegsam und elastisch, verhalten und still; sehr delikat und

reich. Von einer organischen Akzentuierung der Haltung, die in solchem Maße bisher fremd war. Das Schmuck- und Bandwerk voll stofflichen Eigenlebens. Aber im ganzen von jener Überreife, die sich im Detail ergeht, die die Proportionen klassizistisch übertreibt, die bei aller Weichheit spröde bleibt und bei aller Gemessenheit unruhig; ohne rechte Kraft und ohne Blut, deshalb ohne den hellen und großen „Geist". Kompositionell aber treten (Tafel 88 erster Auflage) Momente auf, die im Beginn der ostjavanischen Periode zu größerer Bedeutung gelangten.

Der ganze Unterschied zwischen Boro Budur und Prambanan den wir in seiner zeitlichen örtlichen und ikonographischen Bedeutung bei der Bildplastik angedeutet haben wiederholt sich fast noch deutlicher in den Reliefs dieser beiden Tempel. Der untere rechtwinklige Bauteil des Boro Budur (Tafel 2) ist völlig übersponnen mit ornamentalem und figuralem Schmuck. Außerdem ziehen sich an den Wänden der vier Terrassenumgänge (Tafel 4) lange Reihen von Reliefs — im ganzen etwa 1300 Reliefbilder — hin, die der Gläubige abgeht, um wie in einem monumentalen steinernen Bilderbuch die ganze Mythologie des Buddhismus von den Vorgeburtsgeschichten des Buddha an über seine Lebensdarstellung bis zu den Maitreya-Legenden abzulesen und zu erleben. Das plastische Hauptmotiv in all diesen Reliefs (Tafel 13—27) ist die menschliche Gestalt; zwar fehlen allerhand zum jeweiligen Tatbestand gehörige Sachmotive nicht, aber ein eigentliches Szenarium wird nicht gegeben. Nackte Quadern bilden den Hintergrund, der höchstens von einigen ornamental umgebildeten Bäumen, einigen architektonischen Motiven oder einem Thronsessel verstellt wird, im übrigen aber ohne räumliche Kennzeichnung, Tiefenbildung oder perspektivische Verkürzung verläuft; der stärkste Gegensatz also zu einem Renaissancerelief etwa eines Donatello. Die vordere flache Bildschicht ist mit höchstens drei Figuren im Hintereinander gefüllt, die der Höhe nach fast der Reliefhöhe gleichkommen. Das Kompositionsprinzip ist das der Reibung: die Gestalten im Nebeneinander gegeben und rhythmisch verbunden durch Kontinuität des Bewegungsmotivs und durch die Haltung und Drehung der Gestalten im Sinne freikörperlicher Bewegung; in langer Reihe oder zu Gruppen zusammengeschmolzen, musikalischer Melodie oder Akkorden entsprechend; an den Seitenrändern jeweils geschlossen durch rhythmische Parallelität der Eckmotive. Die Reliefs der untersten Reihe sind vorwiegend idyllisch gehalten, die der ersten Galerie episch und die der oberen Reihen mehr repräsentativ. Das ganze reiche buddhistische Szenarium von Bildern, Vorstellungen und Legenden ist hier entrollt; mit kindlicher Anmut in den Formen diesseitigen Lebens aufgefangen. Unbefangen, fröhlich, feierlich; unbelastet und unbekümmert; erdhaft-sinnenfroh; voller Harmonie, Frische und Anschaulichkeit; einfach und voller Beseeltheit. Ein Volk körperlicher Schönheit, Anmut und Grazie, den Tieren Blumen, und Wolken verwandt; unzerrissen und kindlich; ein Volk seelischer Reinheit und blühender Fülle; ein Gemeinschaftsvolk und Gemeinschaftsleben, wie es die Bilder von der Insel Bali noch in unseren Tagen enthüllt haben. Voll physischer Expressionen, eingebettet in das große, umfassende Gleichgewicht von Körper und Seele, in die Einheit von Mensch und Gott, Individuum und Natur; von einer vollen freien und reifen Naturhaftigkeit.

Diesen Zauber, diese Frische und glückhafte Körperlichkeit zeigen auch die Paneelfiguren vom Mendut (Tafel 30, 31) und von den Gruppen der äußeren Balustrade des Prambanan (Tafel 48 sowie auch Tafel 49 und 56, 57). Einen veränderten Ausdruck aber besitzen die Reliefs an den äußeren Balustradenmauern des Umganges in den Haupt-

tempelndes Prambanan (Tafel 50). Es sind dies Illustrationen zu dem Epos Râmâyaṇa, in dem die Abenteuer und die Liebestragik des Gottes Râmâ, einer Incarnation des Viṣṇu, geschildert werden. Das ist keine Lyrik mehr, keine musikalische Stimmungskunst, keine kindliche oder repräsentative Begrenzung des irdischen Lebens, sondern rückhaltlose Objektivation des menschlichen Diesseits, ohne Idealisierung, wenn auch voll phantastischer Ausschmückung. Voller Schicksal und Leidenschaft, voller Triebe und Willen; Geschehnisse, Abenteuer, Ereignisse; dramatisch und spannend; ein volles Getriebe der irdischen Welt voller bunter Realistik. Und gerade dadurch, daß diese Darstellungen als Aussage des Schicksals eines göttlichen Wesens gelten, werden sie zu einer Verherrlichung des Daseins sowie durch die inhaltliche und plastische Realistik zu einem Bekenntnis zum Menschen, zur Erde, zum Leben und zur Leidenschaft. So sind denn auch Formgebung und Gesamtausdruck ein ganz anderer als in den geruhsamen Idyllen vom Boro Budur. Wohl herrscht auch hier noch ein Nebeneinander, aber die strenge kompositionelle Reihung und rein rhythmische, formalistische Bindung gehen unter in dem stürmischen Tempo des Geschehens und in der Fülle des Tatsächlichen. An Stelle der rein ornamentalen tritt die inhaltliche Verknüpfung. Die unwirkliche Szenerie räumlicher Neutralität geht in ein buntes Szenarium über, das auch den Hintergrund ausgiebig mit einbezieht, so daß auch die einzelnen Figuren nicht mehr am ideellen Bildgrund gebunden bleiben. Die Einzelcharakteristik von Bewegung und Ausdruck deutet weniger seelisch innerliche Ereignisse als vielmehr physisch tatsächliche Vorgänge aus. Durch die dem Inder eigene Kraft der Verknüpfung alles Irdischen mit Göttlichem erhalten aber auch diese Reliefs bei allem realistischen Reichtum ein großes Maß phantastischer Wirkung, von märchenhaftem Zauber und sagenhafter Größe, und zwar um so eindringlicher, je anschaulicher das Tatsächliche formuliert ist. Daß daneben auch Szenen von großer Innerlichkeit Platz haben, zeigt das Relieffragment Abbildung Tafel 49, in dem Rhythmik und Realismus sich köstlich vereinen. All diese Reliefs sind von urwüchsiger Kraft ohne Derbheit, und von großer Reife des plastischen Ausdrucks, doch ohne Verfeinerung und Spielerei.

Die mitteljavanische Kunst, deren Entwicklung bis zur Gruppe der Plaosan- und Banonwerke führte, sollte im Entstehungsbereich keine Fortsetzung mehr erfahren. Aber sie bildete den Entwicklungskern für die folgende Epoche javanischer Kunst, die sich im Osten abspielte. In Mitteljava aber bricht im 10. Jahrhundert die Entwicklung der mitteljavanischen Kunst unvermittelt ab. Was sich nach dieser Zeit an Werken in Mitteljava finden läßt, steht in keinem Zusammenhang mehr mit der alten mitteljavanischen Kunst. Eine gewaltige Fülle von Produktivität hat hier ein plötzliches Ende gefunden, ein Ende, nicht von innen heraus, durch Sterilität oder Impotenz, sondern von außen her. Große äußere Ereignisse müssen hier die Entwicklung unterbrochen haben. Erdbeben, Auflösung der höfischen Zentren, Abwanderung, Zerfall der staatlichen Einheiten in kleine ländl. Bezirke u.a.m. Diese mitteljavanische Kunst bedeutet die Fortsetzung des indischen Spätguptastiles, genährt und getragen von den unverbrauchten Kräften und Instinkten des Volkes der Insel Java. Und es scheint nicht ausgeschlossen, daß nun ein Rückstrom der indojavanischen Künstler nach Südindien erfolgte.

Wie groß im einzelnen auch die lokal oder zeitlich bedingten Unterschiede oder die Verschiedenheiten zwischen buddhistischen und brahmanischen Werken sein mochten, tritt doch bei allen eine innere Verwandtschaft zutage, eine Gemeinsamkeit, die dieser

mitteljavanischen Kunst auch mit Recht die zusammenfassende Bezeichnung der „klassischen Kunst Javas" eingetragen hat. Immer handelt es sich um die künstlerische Manifestierung unkörperlicher Werte. Der Körper als solcher ist nur Ausdruck einer übermenschlichen, überwirklichen oder überweltlichen Größe, er ist gewissermaßen jeweils unter verschiedenen geistigen Aspekten angesehen; und der verschiedenen Art der geistigen Aspekte zufolge wechselt auch der körperliche Aspekt; einmal ist er der körperliche Ausdruck eines seelischen Zustandes, der abstrakte magische Leib, das andere Mal die spekulative, symbolische Synthese elementarer Kräfte oder die idealisierte Vermenschlichung eines Göttlichen. Das Geistige wurde verkörpert und das Körperliche vergeistigt; Sinnbildlichkeit und Sinnfälligkeit wurden auf die Formel künstlerischer Wirklichkeit erhoben. Die plastische Einzelform aber blieb immer erotisch begründet, ging von einem Erfahrungs- oder Erinnerungsbild aus; Anschaulichkeit und sinnliche Prägnanz der Bilderscheinung wurde zurückgeführt auf die natürliche Gegebenheit. Die Bildwirkung aber ist eine übersinnliche. Die Bedeutung überschreitet die Erfahrung. Schon Haltung und Bewegung wurden nicht als materielle, körperliche Funktionen aufgefaßt und auch dementsprechend nicht körperlich begründet — sondern als Ausdruck oder Wirkung einer unkörperlichen, den Körper beherrschenden Macht, eines seelischen Zustandes, oder als Symbol eines göttlichen Wesens. Die plastische Behandlung reinigt den Körper von allem wechselvoll-materiell Bedingten und Gegebenen und bildet zugleich das konstituierende Moment der Sichtbarmachung, der Veranschaulichung des geistigen Gehaltes. Der klaren Vorstellung entspricht die anschaulich-klare Konzeption und Prägnanz des plastischen Bildes; maßvoll, schlicht und einfach bis ins Monumentale gesteigert; ruhig, rein und vollendet, bis an die letzten Grenzen der irdischen Möglichkeiten heranreichend; und bei alledem voll müheloser Frische und sinnlicher Anmut.

Ostjava, Allgemeines: Das Aufblühen ostjavanischer Macht fällt zusammen mit dem Niedergang Mitteljavas. Die östlichen Provinzen Kediri, Pasoeroean und Soerabaja bilden nunmehr die Hauptzentren der künstlerischen Entwicklung. Schon im 10. Jahrhundert werden sie von einem mitteljavanischen Ratsherrn Mpoe Sindok zu einem Reiche zusammengeschlossen. Sein Urenkel ist Airlangga, die wichtigste Persönlichkeit aus dem 11. Jahrhundert. Eine erneute Teilung bildet dann die Grundlage für die weitere kulturelle Entwicklung, in deren Verlauf die wichtigsten Etappen durch das Reich Toemapel-Singasari vom 13. Jahrhundert an und durch das Reich Madjapahit von 1328 bis 1478 gebildet werden, bis dann im Beginn des 16. Jahrhunderts die Entwicklung durch die Invasion des Islam unterbrochen wird. Am unklarsten ist noch die Übergangszeit, in der mitteljavanische Traditionen wohl fortlebten; so scheint eine Reihe von Kedirifunden noch vom Prambanan beeinflußt worden zu sein. Dem Ende dieser ersten Periode gehört wohl noch der Panataran (Tafel 80) an, der bereits eine Durchsetzung des Reliefs mit selbständig-malaiischen Elementen zeigt, nachdem sich schon früher einheimische Elemente in der Literatur nachdrücklich Raum verschafft hatten. Dem Toemapelreich gehören dann neben Kidal die Bauten von Djago (Tafel 116, erste Auflage) aus der Mitte des 13. Jahrhunderts und des Singasari (Tafel 107, erste Auflage) aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an. In dieser Zeit scheint auch ein neubuddhistischer südindischer Einfluß Raum gewonnen zu haben. Die Tradition der Toemapelkunst wirkte auch im 14. Jahrhundert noch nach, als unter dem Madjapahitreich bereits die einheimischen Elemente vollgültige plastische Form gewannen.

Architektur: Schon der Bau von Panataran (Tafel 80) zeigt bereits gegenüber Mitteljava die veränderte Situation an. Eine großzügige Terrassenschichtung liegt zwar auch hier noch vor; aber in der Profilierung ist schon ein Moment der Härte und der Eckigkeit zu spüren; auch tritt bereits das Prinzip in Erscheinung, statt runder Bänder kleine, niedrige Kanten zu setzen. Das ornamentale Schmuckwerk, das in Mitteljava stets organisch aus der Baumasse entwickelt war, ist hier attributiv beigefügt, ohne Rücksicht auf die architektonischen Grundformen; dabei von einer stellenweis wilden Phantastik. Ganz klar kommt die neue architektonische Auffassung im Tjandi Djago zur Geltung (Tafel 116, erste Auflage). Aus der groß gefügten Quadernschichtung ist hier eine kleinteilige Summierung backsteinartig niedriger Lagen geworden, deren wechselnd vorstoßende oder zurückweichende Lagerung ein unruhiges Profil ergibt. Durch die nunmehr vorherrschenden Horizontalen wird auch der Eindruck der Längsrichtung gegenüber der zentralen Ordnung beherrschend. Der Sockel ist zu einem dominierenden dreiteiligen Unterbau angewachsen, dem gegenüber der eigentliche Tempelkern beinahe verschwindet; nichts als eine unendliche Schichtung horizontaler Flächen, die sich nach oben hin etappenweise verjüngen, aber nicht mehr in zentraler Gleichmäßigkeit von einem quadratischen oder sternförmigen Grundriß aus, sondern in ausgesprochener Längsrichtung, indem die Masse nach rückwärts zurückweicht und die Vorderseite durch doppelte Treppenanlagen besonders gekennzeichnet ist. Also ein direkter Gegensatz zur plastisch geschlossenen, organischen Architektur Mitteljavas; diese höchst bewegte, kleinteilige und scharfkantige Gliederung löst die großen, vollen Zusammenhänge auf; zugleich erhält aber die Masse eine immanente Bewegtheit, eine aggressive Spannung, eine geheimnisvolle vibrierende Elastizität. Welch Unterschied zwischen dem Boro Budur und dem schmalen, hohen Steinschaft des Tores von Badjang Ratoe (Tafel 146, erste Auflage)! Dort das schwere Türmen mächtiger Quadern, hier ein sorgsam sensitives Schichten von gebackenem Stein; dort die gewaltig ausbrechende vollplastische Potenz der Oberfläche, hier ein filigranartiges Gewebe, von einer fast atmosphärisch flüchtigen Zartheit; dort die in sich verharrende und ausgeglichene Ruhe eines Mittelpunktes, hier die agile Leidenschaft pfeilartiger Verjüngung; dort Kurven, Bögen, Schwellungen, hier die zitternde, spröde, fast nervöse Vielfältigkeit kleinster horizontaler Lagen und Kanten. Ein Unterschied wie zwischen Berg und Palme.

Plastik: Das reiche Durcheinander von Strömungen schließt eine zusammenfassende einheitliche Charakterisierung ostjavanischer Kunst aus. Der klassischen Einheitlichkeit Mitteljavas steht hier eine Mannigfaltigkeit voller Kontraste, ja voller Widersprüche gegenüber, wofür aber die Entwicklung stürmischer und reichhaltiger verlief. Den Kern bildet die spätere mitteljavanische Kunst, die — verstärkt durch südindische Einflüsse — ganz ins Schwere, sinnlich Vollplastische getrieben wird und dann dekorativ abgemildert wird, oder unter Einwirkung einheimischer Auffassung ins Phantastische gesteigert und durch flächenhafte oder massige Reduktion zu einem linearen, beinahe abstrakt archaisierenden Stil umgebildet wird oder auch rein volkstümliche Ausdrucksformen annimmt. Dabei kommen oft, wie im Djago, die merkwürdigsten Mischungen verschiedener Richtungen an ein und demselben Tempel vor.

Im Bildwerk des Airlangga als Viṣṇu (Tafel 86) — vielleicht noch aus dem 11. Jahrhundert — wirkt die brahmanische vollplastische und klare Formgebung Mitteljavas nach, aber auf ein Maß phantastisch gesteigerter Komposition gebracht, das dort un-

bekannt war. Hier ist keine Müdigkeit mehr zu spüren; eine neue Kraft bindet die Formen. Physische Energien, materielle Aktionen und sinnlich plastische Tatsächlichkeiten werden in einer ungeheuren Phantastik zusammengefaßt, die um so stärker wirkt, als sie sozusagen in tagheller Klarheit entwickelt ist. Auch hier ist die sinnliche Erscheinung nur Gleichnis; der einzelne Bildteil ist wohl naturalistisch gewertet, bleibt aber immer Teil jener Formgleichung, nach der alle endlichen Glieder Ausdruck eines Unendlichkeitsverhältnisses sind.

Auch die 1239 datierte Gaṇeçafigur (Tafel 88, 89) zeigt eine plastische Phantastik, ungeheure Leidenschaftlichkeit und physische Schwere, die in der aufgewühlten Wildheit der Rückansicht wie in einer Explosion ausbricht, in der aller tropischer Urwald lebt. In diesem sprunghaften Zerreißen von Licht und Schatten lebt keine sanfte Harmonie mehr, sondern die unheimliche Dämonie, mit der die gewaltige Welt den Menschen anspringt; da ist Raserei und Entsetzen darin, Übermacht und Notwehr, Schreck und göttliche Kraft. Solche Bilder wollen Hingabe, nicht Versunkenheit; entstammen dem Rausch und nicht der Stille der Seele; sind aus dem Orkan der Sinne erstanden.

Anscheinend ganz unvermittelt treten dann in Reliefs des 12. und 13. Jahrhunderts klar ausgeprägte malaiisch-volkstümliche Elemente in Erscheinung. Statt sinnlicher Anschaulichkeit, voll plastischer Klarheit und naturalisierender Üppigkeit: eine phantastische Ornamentalisierung, strenge Linienführung und abstrahierende Körperbildung. Statt plastischer Handgreiflichkeit eine flächenhafte Ordnung; so überwiegen das traumhaft Gespenstische — das sinnlich Faßliche, die Phantasie der Zeichnung — die Vitalität der Modellierung. Alles Überwirkliche, Geistige und Psychische wird in seiner Irrationalität als etwas Unkörperliches empfunden, als etwas, das der dreidimensionalen Brutalität des Körpers entzogen ist, und wird als solches in die geheimnisvolle, ungreifbare Fläche übersetzt, wird innerhalb der Unendlichkeit der Fläche erlebt. Da sind die niedrigen Friese des Panataran (Tafel 80, 82 unten) mit den kleinen, marionettenartigen Figuren; überall ins Profil gesetzt und in einer ununterbrochen ablaufenden Bewegung und einer fast unartikulierten flimmernden Vielfältigkeit gegeben. Dann die Paneels vom Sockel des Pantaran (Tafel 75); ganz flächig gebunden, auf Kontur und Silhouette gestellt, in einem malerischen Wechsel von Schwarzweiß; eine spukhafte Erscheinung, die dennoch packend in ihrem realistischen Ausdrucksgehalt ist. Rauher und derber und noch volkstümlicher in der Auffassung sind die Reliefs vom Djago (Tafel 82—85); in den gegenständlichen Motiven und in dem Figurentypus mit der hohen Haartracht und der Gewandung leben deutlich einheimische Vorbilder auf. Dieser ganze seltsame Reliefstil ist nichts weiter als die Umwandlung des indischen Reliefs nach der Auffassung und dem Vorbild des Schattenspieles, des Wayang, einer volkstümlich einheimischen Kunstäußerung. Und es ist bezeichnend, daß diese einheimische Auffassung sich zuerst im Relief und im Ornament äußert und festsetzt und erst dann von der Bildplastik Besitz ergreift. Jedoch wurde diese Strömung noch einmal durch südindische Einflüsse aufgehalten, die um so leichter Raum gewinnen konnten, als sie der von Mitteljava ausgegangenen Tradition vollplastischer und aktiver Formauffassung entsprachen und ihr neue Nahrung zuführten. Zwischen 1250 und 1350 etwa erreicht die ostjavanische Plastik ihren vollsten Ausdruck sinnlicher Größe und plastischer Klarheit, wie die Werke des Djago und Singasari zeigen. Ostjavanische Kunst nähert sich damit noch einmal der mitteljavanischen; vor allem ist bei den Kleinbronzen eine Unterscheidung oft schwierig.

In voller sinnlicher Schwere entfalten sich die buddhistischen Gestalten des Djago (Tafel 92, 93); von einer fast fleischlichen Üppigkeit und Wollust; vegetativ in der Anmut und Lässigkeit der Haltung; Gewandung und Schmuck sind stofflich betont, nachgiebig und reich im Ornament. An den Seiten tritt wieder — wie beim Çiva des Prambanan — eine brettartige Versteifung auf. So hat auch nunmehr auf buddhistische Figuren eine volle und konkrete Sinnlichkeit übergegriffen.

Dieselbe Auffassung plastisch sinnlicher Wucht zeigen auch die Köpfe vom Singasari (Tafel 94). Als brahmanisches Gegenstück zu den buddhistischen Gestalten vom Djago und zugleich als Höhepunkt dieser Richtung kann die Figur der Durgâ, Abbildung Tafel 96—98, gelten. Ein Vergleich mit mitteljavanischen Stücken derselben Darstellung legt den ungeheuren Unterschied dar (vgl. Tafel 60), der vornehmlich darin liegt, daß hier das Motiv in seiner letzten dramatischen Größe gegeben ist und zugleich neben aller physischen Begründung und Betonung verinnerlicht ist. Alle typischen Formelemente des phantastischen Naturalismus in Ostjava sind hier monumental zu einer künstlerischen Einheit zusammengefaßt: ungeheure Bewegtheit und bildmäßig ruhige Geschlossenheit, freiplastische Tiefe und frontale Ordnung, sinnliche Vitalität und überwickliche Orientierung, erotische Kraft und psychische Suggestion, Realistik und symbolische Gültigkeit, heroische Weiblichkeit und göttliche Bedeutung. Die Einzelplastik erfährt hier ihre letzte Steigerung zur freien bildmäßigen Szenerie, die Rundkörperlichkeit ihre größte Entfaltung nach Höhe, Breite und Tiefe, die körperliche Formgebung ihre anschaulichste Dramatisierung zu einer körperlichen Aktion und die Formgesamtheit ihre monumentalste Phantastik. Das Seltsamste ist bei aller Aktivität das Lautlose des ganzen Vorganges, diese unheimliche Stille als Ausdruck höchster Spannung. Diese Vitalität erscheint nicht nur als körperliche Aktion, sondern als Offenbarung einer göttlichen Kraft. Die Gestalt scheint nur Medium zu sein, willenlos gehorchend in übermenschlicher Anstrengung und zugleich von einer trunkenen heroischen Leichtigkeit, wo Tanz und Tod ineinander übergehen, wo die Grenzen des Endlichen zum Unendlichen zersprengt scheinen. Trunkene Berauschtheit und doch in unheimlicher Starre gezügelt; eine heroische Keuschheit und zugleich elementare Leidenschaft. Jede Geste und Bewegung von schlafwandlerischer Sicherheit. Die körperliche Erscheinung voll plastischer Klarheit, Kraft und tiefer Beseeltheit. Das Weib erscheint hier nicht als Inbegriff erotischer Lust oder sieghaften Rausches oder mütterlichen Umfangens, sondern in elementarer Dämonie und Naturgewalt. Diese Durgâ ist die indische Sphinx.

Neben der nach Ceylon weisenden Figur eines Yogi (Tafel 95) läßt sich noch eine weitere Reihe meist verstreuter Bildwerke diesem Stile angliedern, die alle mehr oder weniger Ausdruck einer ähnlich körperlich phantastischen Auffassung (Tafel 99), die auch mit dem Çaktismus zusammengeht, sind (Tafel 100). Noch bis ins 14. Jahrhundert hinein wirkt dieser Stil nach und wird erst im 15. Jahrhundert vom Madjapahitstil aufgesogen. Aber schon vorher erfährt er eine Abschwächung, entweder im Sinne einer meist weiblich zu stark betonten Naturalistik oder einer ins Dekorative gehenden überfeinerten Klassizistik. Das schönste Stück dieser Art ist die Figur der Prajñâpâramitâ (Tafel 102, 103), einer weiblichen Personifikation höchster buddhistischer Weisheit. Dies Werk stellt eine seltsame Mischung verfeinerter und unglaublich destillierter Erotik mit geistiger Verschlossenheit dar, voll Lieblichkeit und Strenge, voll Eleganz und Weisheit. Die größere Reinheit des Formganzen, die edle unbewegte Haltung, der streng symmetrische

Aufbau und die Einfachheit der Körperbildung sind dabei wohl auf Rechnung des buddhistischen Bedeutungsgehaltes zu setzen. Dabei kehrt jene kühle und delikate Verfeinerung, eine virtuose Klarheit der plastischen Oberfläche und eine dekorative Formschönheit wieder, wie sie gegen Ende der mitteljavanischen Kunst bei den Banonfiguren zu finden war. Aber es fehlt nunmehr sowohl die tiefe, innerste Inbrunst wie das grandios Weibliche, und an die Stelle tritt eine leicht intellektuelle mystische Empfindsamkeit.

Aus dem Formreichtum des 12.—14. Jahrhunderts entwickelt sich dann in geradezu dramatischer Folgerichtigkeit der letzte eigenartige Stil Ostjavas, indem das malaiische Urelement im selben Maße, wie es im 13. Jahrhundert von der Wayangkunst her vom Reliefstil Besitz ergriffen hatte, nunmehr auch die bildplastische Form für die eigene Erlebnisart findet, ja sogar rassenmäßig das eigene Gesicht (Tafel 108, 110) entdeckt und künstlerisch formuliert. Schon in der Figur des Hari Hara (Tafel 90) — wohl aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts — läßt sich die neue Auffassung andeutungsweise erkennen, und zwar insofern hier eine Versteifung der sonst weichen organischen Formen eintritt, unter Betonung des harten, linear versteiften Bandwerkes. Das Motiv der brettartigen Verdickung des Gewandes an den Seiten und der ornamentalen Umschaltung der Falten wird im Madjapahitstil konsequent weitergebildet und zu einem charakteristischen Hauptmotiv der Formgebung. Die plastisch organische Masse des Körpers wird versteift und zu einem risalitartigen Pfeiler umgeformt; schwer, unartikuliert und massig; nur mühevoll lösen die einzelnen Gliedmaßen sich von dem dichten Block des Körpers ab (Tafel 106, 107). Die Gewandung wird entstofflicht und der Relation zum Körper enthoben, dafür in ein reiches Gefüge von Falten aufgelöst, die groß durchgezogen und in strenger linearer Parallelität entwickelt sind; schmale, flache, übereinander gelegte Schichten, nicht unähnlich wie in der Architektur. Und wie dort, so auch hier in der Plastik eine durchgängige Kleinteiligkeit, Wiederholung im Detail, enge, gehäufte Summierung einzelner Flächenteile mit vielen harten Kanten und eckigen Profilierungen. Durch diese Architektonisierung wird auch die Figur mit der Rückwand eng verbunden; die freien Teile des Gewandes und des Bandwerkes werden in allmählicher Abstufung ebenso wie die Attribute flach gegen das Rückstück gelegt und enden in einem die ganze Figur umziehenden linearen Strahlenkranz. So ist aus dem plastischen Organismus ein architektonisch massiges Gefüge geworden; ein strenger, flächenhafter, linear aufgelöster Stil; voller Abstraktionen; dämonisch und unwirklich; entkörpert; schwer, erregt und nicht ohne Bedrücktheit. Eine Auffassung, die nicht mehr das Weite umspannt und das Volle sucht, sondern in Nähe und Rätsel und Einzelheiten befangen ist; die unfreier ist, doch brennend und voller Suchen und Erregtheit.

So stellt sich die Entwicklung auf Java, wie auch die westjavanischen Werke (Tafel 104, 105) zeigen, als eine Umkehrung dessen dar, was in künstlerischen Abläufen wie in China, Ägypten, Griechenland und Westeuropa als Gesetz erscheint; wo das vollplastisch organische, frei modellierte, universal empfundene und anschauungsreiche Bild am Ende der Entwicklung steht, das blockhafte, analytisch zerlegte, isoliert empfundene und vorstellungsmäßig erfundene Bildsymbol aber am Anfang. Der Grund für solche Umkehrung ist der, daß die indojavanische Kunstentwicklung an besondere lokale Bedingtheiten geknüpft ist. Denn diese Kunst ist eine Grenzerscheinung im Sinne einer kulturellen Oase, eine Kulturinselbildung im Meere der tropisch unhistorischen Völker: im Anfang indische Kolonialkunst, nach Java verpflanzt und mit neuem Blute durchströmt, am Ende aber

malaiisch-javanische Volkskunst auf indischem „Boden“, d. h. auf dem Moränenschutt des indischen Kulturstromes, der seine Sedimente auf Java abgelagert hatte. Sich dieser späteren Kunst mit all ihrer schreckhaften, derben und oft unbeholfenen Phantastik zu entziehen und sie gegen die klassische Reinheit und Anmut oder die großartige Leidenschaft und universale Leiblichkeit älterer Werke aber auszuspielen, hieße dem malaiischen Bauern Unrecht tun an seinem Leib und an seiner Seele.

BILDNOTIZEN.

Tafel 1—29: Stûpa Boro Budur. Hauptbauzeit wohl um 800 A. D. Ursprünglich waren Stûpa's, deren älteste erhaltene Formen in Vorderindien bis ins 2. Jahrhundert vor Christi Geburt zurückreichen, Reliquienbauten, oder bezeichneten Gedenkstätten aus Buddha's Leben; hier ist er wohl eine Versinnbildlichung des mahâyânistischen Weltbildes und zu einer reinen plastischen Architekturform geworden. Der Name bedeutet so viel wie „Unzählige Buddhas“. Das Bauwerk, etwa 120 m im Quadrat bei 40 m Gesamthöhe, ist ein Steinmantel, der um einen gewachsenen Hügel herum gebaut ist und aus neun Terrassenschichten besteht; die drei oberen sind kreisförmig, schmucklos und mit 72 kleinen Dagobs bedeckt; die untere rechtwinklig, vom Sechsunddreißigeck zum Zwanzigeck ansteigend und reich geschmückt. An der Spitze ein großer, vermauerter Dagob mit einer kleinen Innenzella. Der unterste Steinmantel am Fuß war ursprünglich nicht vorgesehen, wurde jedoch schon während der Bauperiode hinzugefügt. Fünf Balustradenmauern schließen vier Terrassenumgänge ein, die mit fortlaufenden Reliefs geschmückt sind. Als Hauptmotiv der Balustraden kehrt 432mal eine Nische mit je einer Buddhafigur und zentraler Dagobbekrönung in Form glockenartiger Wasserblasen und einem stilisierten Linggam wieder. An jeder Seite eine bis zu den Kreisterrassen durchlaufende steile Treppe, die jeweils an den Umgängen ein Tor bildet, das aus dem Kala Makara-Motiv besteht. Auch die Wasserspeier zeigen dies Motiv des Elefantenkopfes, der bei den Toren in einen Schlangenleib übergeht. Außer den 432 Nischenbuddha's umfaßt der B. B. noch 72 Buddhafiguren in den Dagobs der Kreisterrassen und eine unvollendete im Mitteldagob, also im ganzen 505. Die Buddha's sind durch Handhaltungen, Mudrâ's, unterschieden und nach den Himmelsrichtungen einschließlich dem Zenith orientiert und stellen wohl Dhyânibuddha's dar, die himmlischen Existenzen der irdischen Buddha's. Sie sind bekleidet mit dem Mönchsgewand, tragen kurz geschorene Haare und sind ausgezeichnet durch die Schönheitszeichen wie den langen Ohrlappen, den hohen Haarschopf und zum Teil mit dem Ûrṇa, dem Zeichen der Erleuchtung, an der Stirn. Die Deutung ist unklar; man könnte bei dem unvollendeten Buddha an die Darstellung des Âdibuddha als unvorstellbaren Urgrund alles Seins denken; jedoch ist es nicht sicher, ob diese Figur schon ursprünglich im Dagob sich befunden hat oder erst in neuerer Zeit hineingestellt worden ist, wie von seiten einiger holländischer Gelehrten behauptet wird.

Die Reliefs geben Proben aus den etwa 1300 Reliefs umfassenden Reihen an den Wänden der Terrassenumgänge, und zwar aus der untersten jetzt vermauerten Reihe am Sockel, aus den doppelten Reihen an der Hügelwand der ersten Galerie und aus der zweiten Galerie.

Tafel 30—33: Vom Tjandi Mendut, in der Residenz Kedoe; vermutlich ein Grabbau. Die Reliefpaneels Tafel 30 und 31 stammen vom Sockel, an dem im ganzen 51 derartiger Reliefs sich befinden, und zwar abwechselnd figürliche und ornamental geometrisierende; das jeweils in der Mitte befindliche Relief ist symmetrisch geordnet mit nach oben gerichteten Händen, während der Hintergrund von großen Blumenranken ausgefüllt ist. Die Felder springen etwa 10 cm zurück und haben eine Relieftiefe von 2 cm.

Die beiden Figuren 32 und 33 stammen aus der trapezförmigen Innenzella, deren Rückwand 6,80 m breit ist. Die Mittelfigur, auf einem 4 m breiten Thron sitzend, ist 3 m hoch, monolyth gearbeitet; die Schulterbreite mißt 1,30 m. Die männlichen Begleitfiguren sind 2,40 m hoch. Die Mittelfigur stellt Çâkyamuni dar, nicht, wie in der ersten Auflage angegeben, Amitâbha; die rechte Seitenfigur mit der 14 cm hohen Figur des Amitâbha an der Krone den Dhyâni-Bodhisattva Padmapâṇi. Die linke Begleitfigur ist abgebildet in meinem Buche „Asiatische Monumentalplastik", Orbis pictus, Bd. V, Tafel 13.

Tafel 34 und 35: Tjandi Pawon, Residenz Kedoe in unmittelbarer Nähe des Boro Budur. Ein kleiner buddhistischer Grabtempel, vielleicht eines höheren Priesters, wohl aus derselben Zeit wie der B. B.; vollkommen restauriert. Der Sockel mißt 9 m, nach anderer Angabe 7 m im Quadrat. Der Aufbau mit Sockel, Mittelkern und pyramidenförmig verjüngtem Dach ähnlich wie beim Mendut, doch ohne Vorbau. Eingang mit Treppe an der Westseite bzw. Nordwestseite. Das Dach in drei Hauptteilen gegliedert, aus einem Zwanzigeck entwickelt, mit enggestellten Antefixen und Dagobs. Die Wände des Tempelkernes sind der vorspringenden mittleren Projektion entsprechend in drei Paneele aufgeteilt und reliefiert. In der Mitte je ein Wunschbaum und Gandharvafiguren, an den Seiten stehende Gestalten, und zwar an den Schmalseiten weibliche, an den Breitseiten männliche Figuren zwischen reichgegliederten Halbpilastern. Das Innere des Tempels umfaßt eine kleine Zella mit zwei Nischen.

Tafel 36 und 37: Tjandi Kalasan (Kali Bening), Residenz Djogjakarta. Ein buddhistischer Tempel, 778 bzw. 779 gestiftet. Mit Ausnahme des südlichen Giebels stark verfallen. Der Tempelkern mißt 14,20 m im Quadrat und hat an jeder Seite einen Vorsprung von 7,10 m Breite und 3,55 m Tiefe, so daß ein Zwanzigeck entsteht. Der Haupteingang im Osten. Das Innere umfaßt vier Zellas und eine Mittelkammer, die durch ein stufenförmiges Gewölbe abgedeckt ist.

Besonders reich ist die Ornamentik an den Bekrönungen der äußeren Eingänge zu den Zellavestibüls und den Nischen an den Wänden des Tempelkernes bzw. der Projektionen. Das ornamentale Hauptmotiv ist wieder das Kala-Makara-Ornament, das in verschiedener Durchbildung 16mal an den Außennischen, 4mal an den Hauptgiebeln und 8mal über den flankierenden Flachnischen der Portale vorkommt. Bei den Nischen wird der Kalakopf bekrönt durch einen dreieckigen filigranartigen Ornamentaufsatz, der durch je vier Figuren, Himmelsgeister mit Lotosblumen in den Händen, die auf Wolken ruhen, bekrönt werden. Darüber ein großes, zweistöckiges Toraṇa mit hohem Dach. Das ganze Mittelfeld wird durch glatte Bandpilaster eingerahmt, die in der Mitte eine feine und regelmäßig gearbeitete rekalzitrante Spiralranke einschließen. Die Kronleiste des Daches, die mit Guirlanden und Rosetten geschmückt ist, wird durch eine Reihe kleiner hockender Gaṇafiguren getragen (Tafel 37). Die Nischen selbst sind 1 m breit und 0,88 m tief und waren ursprünglich mit — wahrscheinlich rot gefärbten Stukko überzogen und konnten abgeschlossen werden.

Tafel 38 und 39: Vihâra Sari (Bendah), Residenz Djogjakarta. Ein Kloster, das wahrscheinlich identisch ist mit dem in der Inschrift vom Kalasan erwähnten Kloster für Mahâyâna-Mönche, und somit 779 A. D. begonnen. Verhältnismäßig gut erhalten. Ein längliches Gebäude, in nordöstlicher Richtung liegend, mit dem Hauptgiebel nach Osten; am Sockel 17,32 m lang und 10 m tief; der Sockel 2 m hoch. Das eigentliche Gebäude zweistöckig mit tiefliegenden Fensterschächten, durch je ein Paneel mit einer stehenden Relieffigur flankiert, an den Längsseiten in jedem Stockwerk dreimal und an den Schmalseiten zweimal, wobei an der Ostfront in der Mitte an Stelle des Fensters die Tür liegt. Die Fensteröffnungen sind oben durch einen hohen Aufsatz abgeschlossen. Die jeweils freibleibenden Wandteile sind durch größere figürliche Paneels bedeckt, die umschichtig männliche und weibliche Gestalten darstellen, und zwar Bodhisattva's bzw. niedrige Gottheiten des buddhistischen Pantheons. Oben am Dach eine Reihe Nischen, in denen wahrscheinlich ursprünglich Dhyânibuddhafiguren saßen. Das Innere besteht aus zwei Geschossen mit je drei Räumen, die durch schwere Mauern getrennt sind, wobei die beiden seitlichen Räume mit dem mittleren Raum durch Gänge verbunden sind.

Tafel 40 und 41: Tjandi Sewu, Residenz Soerakarta. Die umfangreichste buddhistische Tempelanlage auf Java mit im ganzen 246 einzelnen Gebäuden; zentral angelegt: in der Mitte der Haupttempel mit vier Treppen und Haupteingang im Osten, anschließend zwischen zwei Ringmauern vier quadratische Reihen von Nebentempeln. Zwischen der zweiten und dritten Reihe acht kleinere Tempelgebäude. Der ganze Komplex von einer großen, jetzt zerstörten Ringmauer umgeben. Der Haupttempel (Tafel 40) besteht aus einem mittleren hohen Vierkant mit umlaufender Terrasse und weit vorstoßenden Flügeln an jeder Seite. Der hoch gelegene Sockelumgang durchschneidet die Vorbauten. Sämtliche fünf Dächer, die über den Vorbauten spitz gewölbt waren, sind zerstört.

Im Innern eine Hauptkammer von 5,50 m Größe im Quadrat, die mit dem östlichen Vorbau in Verbindung steht. Die Räume der Vorbauten besitzen an jeder Seite drei Nischen, die nach oben in einer Art Kielbogen abschließen (Tafel 41), eine auf Java sonst ungebräuchliche Form. Die Mittelnische liegt höher als die Seitennische, wird unten durch ein Fußstück erhöht, das von einer Lotusvase ornamentiert ist.

Tafel 43 und 43: Zwei Köpfe vom Tjandi Bima auf dem Diëngplateau. Das Diëngplateau ist eine rauhe, vulkanische Hochfläche im nördlichen Teil von Mitteljava, auf dem eine große çivaitische Klostersiedelung sich befand; erhalten sind nur noch acht Tempel von durchweg kleinen Ausmaßen. Der Tjandi Bima (Wergodoro) liegt im südwestlichen Teil des Plateaus. Seine Dachform ist in Java einzigartig: ein hoher, pyramidal verjüngter, in Stufen abgetreppter Turm mit Nischen, in denen einzelne Köpfe angebracht sind; in den oberen Nischen steht an Stelle der Büste je ein Symbol, wie Weihwasserkrug oder eine Art Knospe auf Lotuskissen. Die beiden Köpfe, jetzt im Museum Batavia, tragen porträthafte Züge und stellen Helden und Führer aus dem Mahâbhârata dar.

Tafel 45—52: Tjandi Prambanan (Parambanam), Residenz Djogjakarta. Aus der jüngeren Zeit der mitteljavanischen Kunst, wobei die Hauptbauzeit etwa in die Zeit um 900 A. D. zu setzen ist. Eine große Tempelanlage mit acht Tempeln in der Mitte, von denen der Haupttempel Çiva geweiht ist; umzogen von drei Ringmauern und von vier Reihen kleiner Grabbauten umgeben, die zwischen der zweiten und dritten Mauer

liegen; jedoch steht von der vierten Reihe der kleinen Tempel nur ein einziger. Die drei Tempelreihen nach der Mitte zu terrassenförmig ansteigend. Die acht Haupttempel auf einem 1,50 m hohen Plateau. Der größte Tempel liegt in der Mitte der drei westlichen Tempel mit dem Haupteingang nach Osten, nördlich davon der kleinere Viṣṇutempel und südlich der Brahmâtempel. Von den kleineren Haupttempeln ist nur einer, nicht, wie in der ersten Auflage angegeben, mehrere für Nandi's bestimmt. Der Haupttempel, Tafel 45 ff., ist im Grundriß ähnlich wie der Sewu. Der Tempelkern auf einem vorspringenden Sockel mit vorspringenden Mittelteilen und im Osten einer steil ansteigenden Haupttreppe bis zur Hauptzella, außerdem kleinere Seitentreppen zu den Zellas an den anderen drei Seiten. Der vordere Sockelteil ist 20 m breit. Der Sockel bildet eine 2 m breite Terrasse, die etwa 3 m über dem Boden liegt und von einer 1,50 m hohen Brustwehr abgeschlossen ist. Die Hauptzella mißt 7,30 m im Quadrat, deren Wände ornamentiert sind und an deren Rückwand die Hauptfigur des Tempels, eine Darstellung des Çiva Mahâdeva, steht; zwei weitere Gestalten, vermutlich Çiva als Kâla und Çiva als Guru, stehen im Vestibülgang vor je einem glatten Pfeiler. Die Zellas an den drei anderen Seiten sind nicht dekoriert.

Das Çivabild (Tafel 47) ist 3 m hoch und zusammen mit dem Lotusthron aus einem Stück Andesitlava gearbeitet. Am Sockelfuß befindet sich an der linken Seite ein Ausguß für das Opferwasser, der durch einen Nagaschlangenkopf gestützt wird. Die Figur steht auf doppelten Lotuskissen, mit vier Armen, mit Fliegenwedel und Bittschnur; die vordere linke Hand hält einen kugelförmigen Gegenstand, vielleicht die Amṛitavase für das heilige Gangeswasser. Reich geschmückt; an der hohen Krone Halbmond und Totenkopf und über der Brust das Upavîta mit dem Kopf einer Brillenschlange. In den anderen Zellas stehen, nach Süden blickend, Çiva als Guru, nach Norden Durgâ und nach Westen Gaṇeça.

Der Tempel umfaßt vier Reihen durchlaufender Reliefs: die erste am Sockelfuß, aus einzelnen mehr dekorativen Paneels bestehend, die zweite an der Außenseite der Brustwand, die dritte an der Innenseite des Umganges und die vierte am Tempelkern oberhalb des Umganges. Die zweite Reliefreihe von der Außenwand der mäßig vorspringenden Brustwehr besteht abwechselnd aus Nischen und zurückliegenden Paneels, mit je einer Gruppe von drei fast freistehenden Gestalten, die zur Hauptsache Apsarasa's, nymphenähnliche Wesen aus Indra's Himmel, darstellen. Auf den zurückspringenden Feldern zwischen den in regelmäßigen Abständen gereihten Nischen je ein Paneel mit drei stehenden männlichen Figuren, wie auf Tafel 48; Höhe 73 cm.

Die beiden Reliefdarstellungen Tafel 50 stammen von der inneren Seite der Brustwehr, in der Szenen aus dem Râmayâṇa dargestellt sind. Die siebente der Herabsteigungen des Viṣṇu ist die unter der Form des heroischen Râma, dessen Schicksale das Râmayâṇa schildert. Im oberen Relief lauscht Râma auf die Erzählungen des vor ihm sitzenden, deutlich als Affe gekennzeichneten Hanuman, der von seinen Erlebnissen bei der Gefangennahme durch die Râkṣasa's berichtet und der Râma von der unentwegten Treue seiner geraubten Gattin Sîtâ erzählt. Im unteren Relief ist Râma dargestellt, wie er über die Meerenge nach Ceylon gelangen will, um Sîtâ zu befreien. Râma wollte mit den versengenden Pfeilen seines Blickes die Meerenge austrocknen, doch steigt die Gottheit des Wassers Sâgara aus den Fluten und fleht ihn an, sie und die Fische nicht zu vernichten.

Tafel 52 gibt den Mittelteil von einem Relief aus der vierten Reihe am oberen Tempelkern wieder. Diese Reihe umfaßt 24 Reliefs mit je einem Götterbild in der Mitte, das von je einem Paneel mit zwei bis drei sitzenden männlichen oder weiblichen Gestalten flankiert ist (Tafel 51). Die Deutung dieser Reliefs, in denen buddhistische und çivaitische Momente miteinander vermischt sind, ist schwierig. Nach Groneman sind es Hindugottheiten, die als Bodhisattva's dargestellt sind, und zwar im Zustande der Erwartung im Himmel; und weil sie ihre Sendung noch nicht erfüllt haben, fehlt ihnen das Lotuskissen.

Tafel 53, 58 und 59: Vihâra Plaosan, Residenz Soerakarta. Wie Sari ein Kloster, doch mit Gürteln von kleinen Grabtempeln umgeben; erhalten sind zwei einander gleiche Bauten in der Form eines länglichen Vierkants mit acht Stufen als Aufgang und Eingang im Westen. Die Oberwände sind zerstört. Sockel und Tempelwände sind fast überreich mit ornamentalem und figürlichem Schmuck überzogen, von denen Tafel 58 ein großes Bodhisattvapaneel von der Hauptseite West wiedergibt.

Das Innere gab reichlich Gelegenheit zum Aufstellen von Bildwerken; die Raumverteilung umfaßt drei Kammern mit je zwei Nischen in zwei Stockwerken. An den Rückwänden der unteren Kammern stand je ein Altar, 0,75 m hoch und 1 m breit, auf denen je drei Bildwerke standen. Die Mittelbilder, wahrscheinlich sitzende Buddhas, sind sämtlich verschwunden. Die Begleitfigur Tafel 59 stammt aus dem nördlichen Raum des nördlichen Klosters und stellt Maitreya dar, den Messias, der als Buddha auf Gautama folgt und jetzt noch Bodhisattva ist.

Tafel 53 zeigt eine der Nischenfiguren, wie sie je zwei in den Kammern und je eine beiderseits der Vestibülgänge angebracht waren. Diese Nischen sind 1,25 m hoch und 0,60 m breit und tief und sind eingerahmt durch ein Kala-Makara-Motiv. Die Figur hält in der linken Hand einen Lotus, auf dem ein Buch und eine Lotusrosette auflag. Plaosan umfaßte im ganzen ursprünglich zweimal acht Nischenbilder und dreimal sechs Altarbilder, von denen 14 erhalten sind.

Tafel 75, 80, 82 unten: Tjandi Panataran, Residenz Kediri. Drei Tempel und ein Badeplatz; die Jahreszahlen, die aufgefunden wurden, stammen mit einer Ausnahme aus dem 13. und 14. Jahrhundert, doch dürfte der Bau wohl bis in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts zurückgehen. Der Haupttempel ist nach dem Boro Budur der größte auf Java und der eigenartigste von Ostjava. Der Unterbau besteht aus drei stark verjüngten Doppelterrassen, deren unterste 24 m im Quadrat mißt, mit Vorsprüngen von 16 m Breite; an der Hauptseite West liegen die Treppenaufgänge, die von mächtigen Flügeln flankiert sind. Die oberste Terrasse ist ohne Projektionen; auf der Plattform oben, die von einer 3 Fuß dicken Mauer umzogen ist, befindet sich eine Vertiefung von 7 Fuß im Quadrat. Die Paneelreihe am Sockel ist abwechselnd mit hohen Reliefbildern, die Szenen aus der Râmasage darstellen, und mit Rundmedaillons mit Tieren in Laubwerk, die erhöht in einer kasettenartigen Vertiefung sitzen, geschmückt. Tafel 75 gibt eine dieser Reliefszenen aus dem Râmayâṇa wieder, und zwar von der Nordseite; dargestellt ist Sîtâ, die in hoffnungsloser Haltung mit abgewandtem Kopf und lose herabfallenden Flechten unter einem Baum sitzt, während hinter ihr eine Dienerin steht. An der Wand der dritten Terrasse sitzen merkwürdige phantastische Gestalten wie Greifen, Garuda's, geflügelte Löwen, die halb aus der Wand heraustreten. Die Reliefs der zweiten Terrasse sind durchlaufend und in einzelne Abschnitte eingeteilt. Tafel 82 unten gibt

einen Ausschnitt aus dem Paneelabschnitt der Westseite; das ganze Relief ist 6,37 m lang und 0,63 m tief und wird unten und oben mit schmalen Ornamentbändern gerahmt (siehe Tafel 80). Dargestellt sind Kampfszenen.

Tafel 86: Viṣṇu auf einem Garuda sitzend; das Visnubild soll ein Porträtbild des ostjavanischen Königs Airlangga darstellen, von dessen Grabtempel dies Bild stammt.

Tafel 81, 82 oben, 83—85, 92 und 93: Vom Tjandi Djago, auch Toempang genannt, Residenz Pasoeroehan. Der Tempel besteht aus einem länglichen Vierkant, umlaufender Plattform mit Bügel, zurückspringendem Mittelsockel und quadratischem Tempelkern, der verhältnismäßig weit zurückliegt; je zwei Haupttreppen an der Hauptseite West zur ersten und zweiten Terrasse und von dort in nordsüdlicher Richtung zum Zellavorbau. Die erste Terrasse besteht aus einem Vierkant von 13,95 m im Quadrat und einem 9,45 m langen Vorbau, der sich nach vorne zu dreimal verschmalt. Tafel 81 zeigt den Treppenflügel der zweiten Terrasse, der aus einem länglich vorstoßenden vierkantigen Block besteht, der nach unten in einen abwärts laufenden Bogen mit Volutenabschluß übergeht. Die Außenseiten sind vollkommen mit ornamentalen Reliefs ausgefüllt, oben ein Löwe mit umgewandtem Kopf und daran anschließend eine dicke Ranke mit vielfältig gekrümmten Sprossen.

Unter den Reliefs sind im ganzen vier Serien zu unterscheiden: die erste am Sockel, die zweite am Bügel oberhalb der ersten Terrasse, die dritte am zweiten Sockel und die vierte am dritten Sockel, sowie außerdem die großen senkrechten Paneele an den Außenwänden des hochgelegenen eigentlichen Tempelkernes. Sämtliche Reliefs liegen außen am Tempel und haben eine Gesamtlänge von fast 200 m, von denen 159 m erhalten sind. Tafel 82 oben stellt einen Reliefausschnitt vom Bügel der zweiten Terrasse, und zwar der Nordseite, dar. Die Gesamtlänge dieser Reliefs mißt 52,56 m bei einer Höhe von 42 cm. In der Mitte ist eine Kampfszene dargestellt, wobei ein Mann einen anderen bei der Kehle packt und würgt, daneben sitzt vor einem Bäumchen eine Figur, die sich die Ohren zuhält. Tafel 83 stellt einen Reliefteil von der zweiten Terrasse dar, deren Gesamtlänge 23,26 m mißt, bei einer Höhe von 48 cm. Unten steht eine vornehme Person mit hohem Diadem im Gespräch mit einer ihr zugewandten Frau, hinter der zwei zwergartige, dickleibige Panakawan's stehen, und in den Wolken darüber eine Figur mit drei Tierköpfen, während auf der anderen Seite ein Hügel mit Bäumen dargestellt ist, auf dessen Gipfel eine Person steht, die nach zwei Panakawan's, die heraufklettern, hinunterblickt. Tafel 84 und 85 geben zwei Reliefbilder vom Tempelkern wieder. Diese Reliefreihe hat eine Länge von 15,44 m bei einer Höhe von 2,51 m einschließlich der Ornamentbänder. Die Handlung ist in fortlaufender Reihenfolge gegeben; die Bilder stellen, wie Brandes sich ausdrückt, ein Buch in Harmonikaform dar, das überkant aufgesetzt ist. An jeder Seite sind sechs Felder. Dargestellt sind Vorgänge aus dem Kṛishṇayâna, und zwar an der Südwestseite die Abenteuer Kṛishṇa's mit Kalayawana und Moetjoekoenda. Diese Vorgänge sind im Viṣṇu Purâṇa ausführlich erzählt. Tafel 85 stellt den Moetjoekoenda dar, den Kalayawana unverantwortlicherweise aus seinem tiefen Schlafe geweckt hat und der nun seine verfluchende Hand gegen den Täter ausstreckt. Tafel 84 stellt einen Riesen aus dem Gefolge des Kalayawana dar, der unter dem Blicke des Moetjoekoenda in Flammen verbrennend niederstürzt.

Die Bildwerke vom Djago sind zum größten Teile verstreut. Im Verhältnis zu Mitteljava bot der Tempel nur geringen Raum für Bildwerke, und zwar drei in der Haupt-

kammer und je eins in den Nebenzellas. Die Figur Tafel 92 ist wahrscheinlich eine der Begleitfiguren des Mittelbildes der Hauptzella. Höhe 1,14 m. Die Figur Tafel 93 mißt 1,38 m; in beiden Fällen ist ihre Bezeichnung auf dem Rückstück in Nagarî-Inschrift angegeben. Wahrscheinlich sind diese Figuren von Südindien her importiert oder gehen auf buddhistische Flüchtlinge zurück, die von dort nach Java herübergekommen waren.

Tafel 94, 96, 97, 98, 102, 103 und 112: Sämtliche Bildwerke stammen vom Tjandi Singasari, Residenz Pasoeroehan. Dieser Tempel ist dem Djago verwandt und stammt aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, jedoch sind die Bildwerke wohl meistens aus späterer Zeit. Tafel 94 stellt einen Banaspati-Kalakopf dar, wie sie über den Türen der Außenzellas und über den Nischen des oberen Stockwerks saßen; die Köpfe in der unteren Reihe sind unvollendet und daher unornamentiert.

Der Haupttempel bot die Möglichkeit zum Aufstellen von sechs Bildwerken; doch ist die Anzahl der erhaltenen Bildwerke bedeutend größer, da noch andere Tempel zu diesem Komplex gehörten. Sie bilden jetzt den Hauptschatz des Ethnographischen Museums in Leiden, darunter die Durgâ, Tafel 96 (Höhe 1,75 m), und die Prajñâpâramitâ, Tafel 102. Das Kopffragment, Tafel 112, wurde auf der ersten Terrasse von Singasari gefunden und gehört wahrscheinlich zu dem kopflosen Fragment in der südlichen Außenzella.

Tafel 90: Dargestellt ist Harihara, das ist die Vereinigung von Çiva und Viṣṇu in einer Person; die beiden weiblichen Seitenfiguren stellen wohl ihre beiden Gemahlinnen dar. Datiert 1309.

Tafel 91: Rückseite eines der Tempelwächter vom Panataran; datiert nicht, wie in der ersten Auflage angegeben, 1322, sondern 1347.

Weitere und ausführliche Angaben
siehe erste Auflage, Anhang, S. 123—163.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

1. Boro Budur: Gesamtansicht
2. Boro Budur: Teil der Außenseite West
3. Boro Budur: Makara als Wasserspeier
4. Boro Budur: Terrassenumgang
5. Boro Budur: Treppenaufgang vierte Galerie
6. Boro Budur: Kreisterrassen
7. Boro Budur: Oberste Balustrade und Umgang
8. Boro Budur, Ostseite, untere Balustraden: Buddhagestalt
9. Boro Budur, Südseite, untere Balustraden: Buddhagestalt
10. Boro Budur, Westseite, untere Balustraden: Buddhagestalt
11. Boro Budur, obere Balustrade: Buddhagestalt
12. Boro Budur, Dagobs der Kreisterrassen: Buddhagestalt
13. Boro Budur: Unvollendetes Relief vom Sockelfuß
14. Boro Budur: Relief vom Sockelfuß
15. Boro Budur: Relief vom Sockelfuß
16. Boro Budur: Relief vom Sockelfuß
17. Boro Budur: Relief vom Sockelfuß
18. Boro Budur: Reliefs vom Sockelfuß, Ausschnitte
19. Boro Budur: Relief vom Sockelfuß, Ausschnitt
20. Boro Budur: Relief vom Sockelfuß
21. Boro Budur, 1. Galerie, Hügelwand, untere Reihe: Relief
22. Boro Budur, 1. Galerie, Hügelwand, untere Reihe: Reliefausschnitt, rechte Bildhälfte zu Relief 23
23. Boro Budur, 1. Galerie, Hügelwand, untere Reihe: Reliefausschnitt, linke Bildhälfte zu Relief 22
24. Boro Budur: Relief vom Sockelfuß, Ausschnitt
25. Boro Budur, Sockelfuß und 1. Galerie, Hügelwand: Reliefausschnitte
26. Boro Budur, 1. Galerie, Hügelwand, untere Reihe: Reliefausschnitt
27. Boro Budur, 1. Galerie, Hügelwand, obere Reihe: Reliefausschnitt
28. R. E. Museum Leiden: Kopf einer Gottheit, Relieffragment
29. R. E. Museum Leiden: Kopffragment
30. Tjandi Mendut, Sockel: Reliefpaneel
31. Tjandi Mendut, Sockel: Reliefpaneel
32. Tjandi Mendut, Zella: Bodhisattva, Nebenfigur zu Abb. 33
33. Tjandi Mendut, Zella: Buddha Amitâbha
34. Tjandi Pawon: Ansicht von Westen
35. Tjandi Pawon, Südwestgiebel: Bodhisattva
36. Tjandi Kalasan: Eckansicht
37. Tjandi Kalasan: Nische
38. Vihâra Sari: Seitenansicht
39. Vihâra Sari: Bodhisattva
40. Tjandi Sewu: Eckansicht
41. Tjandi Sewu, Vestibül: Seitennischen
42. Tjandi Bima: Kopf aus einer der Dachnischen
43. Tjandi Bima: Kopf aus einer der Dachnischen
44. Bagelen, Dieng: Nandi
45. Tjandi Prambanan, Çivatempel: Hauptseite Ost
46. Tjandi Prambanan, Çivatempel: Hauptzella mit Vestibülgang
47. Tjandi Prambanan, Çivatempel, Hauptzella: Çiva Mahâdeva
48. Tjandi Prambanan, Çivatempel, Außenseite der Balustrade: 3 männliche Gestalten, Seitenrelief
49. Tjandi Prambanan, Viṣṇutempel: Relieffragment
50. Tjandi Prambanan, Çivatempel, Umgang, Außenwand: 2 Reliefs aus dem Râmayâṇa
51. Tjandi Prambanan, Çivatempel: Relief der vierten Reihe
52. Tjandi Prambanan, Çivatempel, vierte Reliefreihe: Mittelbild
53. Vihâra Plaosan, nördliches Kloster, Vestibül, südliche Nische: Manjuçrî
54. Museum Jogjagarta: Relieffragment. Kämpfende Riesen
55. Museum Magelang: Relieffragment
56. Tjandi Ngawen, Türsturz: Vier Frauen in Wolken, Relief
57. Jogjakarta: Relieffragment
58. Vihâra Plaosan, Hauptgiebel West: Bodhisattva. Reliefpaneel
59. Vihâra Plaosan, nördliches Kloster, nördlicher Innenraum: Maitreya, Altar-Nebenfigur
60. Bagelen, Diëng: Durgâ
61. Provenienz unbekannt (Borneo?): Çiva
62. R. E. Museum Leiden: Çatki, Bronze
63. R. E. Museum Leiden: Padmapâṇi, Bronze
64. R. E. Museum Leiden: Çâkyamuni, Bronze
65. Museum Folkwang, Hagen i. W.: Çiva, Bronze
66. R. E. Museum Leiden: Marîû, Bronze
67. R. E. Museum Leiden: Amitâbha, Bronze
68. Tjandi Banon: Brahma
69. Bagelen, Diëng, Wanasaba: Çivaitische Figur in Buddhahaltung
70. Pekalongam, Diëng: Çivaitische Figur in Buddhahaltung
71. R. E. Museum Leiden: Çiva als Guru, Relieffragment
72. Tjandi Parikĕsit, Diëng: Gaṇeça
73. Museum Jogjakarta, vom Prambanan: Opferaltar mit Nandikopf
74. Diëng, Bandjarnegara: 3 männliche Gestalten: Stele

75. Tjandi Panataran, Sockel, Nordseite: Reliefbild, Sîtâ mit Dienerin
76. R. E. Museum Leiden: Durgâ, Bronze
77. R. E. Museum Leiden: Stehende Figur vor einem Sembojabaum, Bronze
78. Museum Batavia: Vajrapâṇi als Dharmapâla, Bronze
79. Museum Batavia: Vajrapâṇi als Dharmapâla, Bronze, Rückansicht zu Abb. 78
80. Tjandi Panataran: Hauptseite West, nördliche Hälfte
81. Tjandi Djago: Treppenflügel, zweite Terrasse
82 (oben). Tjandi Djago, 2. Terrasse, Bügel, Nordseite, Reliefausschnitt
82 (unten). Tjandi Panataran, 1. Terrasse: Reliefausschnitt
83. Tjandi Djago, zweite Terrasse, Südseite: Reliefteil
84. Tjandi Djago, Tempelkern, Westseite, Süd: Reliefpaneel
85. Tjandi Djago, Tempelkern, Westseite, Süd: Reliefpaneel
86. Museum Modjokerto: Viṣṇu auf Garuda
87. R. E. Museum Leiden: Kâma, Bronze
88. Djiembe, jetzt Boro: Gaṇeça
89. Djiembe, jetzt Boro: Gaṇeça, Rückseite zu Abb. 88
90. Tjandi Soemberdsati, jetzt Museum Batavia: Hari Hara
91. Tjandi Panataran: Tempelwächter, Rückseite
92. Tjandi Djago: Sudhana Kumâra
93. Tjandi Djago: Bhṛkuṭî
94. Tjandi Singasari, unteres Stockwerk: Banaspatikopf, unvollendet
95. Kediri, jetzt Museum Batavia: Sitzende Figur in Buddhahaltung
96. Tjandi Singasari, jetzt R. E. Museum Leiden: Durgâ
97. Tjandi Singasari: Durgâ, Seitenansicht zu Abb. 96
98. Singasari, Leiden: Durgâ, Oberteil
99. R. E. Museum Leiden: Brahmane zu Füßen eines Çiva als Guru
100. R. E. Museum Leiden: Bhṛkuṭî
101. Kediri, jetzt Museum Batavia: Trimûrti
102. Tjandi Singasari, jetzt Museum Leiden: Prajñâpâramitâ
103. Tjandi Singasari: Prajñâpâramitâ: Seitenansicht zu Abb. 102
104. Pasir Sinala, Westjava: Sitzende Figur mit Lotus in der Hand
105. Pasir Sinala, Westjava: Knieende männliche Figur
106. R. E. Museum Leiden: Umâ
107. R. E. Museum Leiden: Çiva als Mahâdeva
108. Museum Batavia: Kopffragment
109. Rawapoeloe, jetzt Museum Batavia: Kopffragment eines Buddha
110. R. E. Museum Leiden: Figur vermutlich von Bali
111. R. E. Museum Leiden: Oberteil zu Abb. 110
112. Tjandi Singasari: Kopffragment eines Çiva als Guru

VERGLEICHENDE TABELLE DER ABBILDUNGEN DER I. UND II. AUFLAGE

II. Auflage	I. Auflage	II. Auflage	I. Auflage	II. Auflage	I. Auflage
1	1	39	51	77	159
2	2	40	52	78	104
3	3	41	53	79	105
4	4	42	58	80	108
5	5	43	59	81	117
6	6	44	60	82	118/119b
7	7	45	63	83	121
8	8	46	64	84	122
9	9	47	65	85	123
10	10	48	67	86	112
11	11	49	70	87	113
12	12	50	69	88	114
13	24	51	71	89	115
14	13	52	72	90	142
15	14	53	80	91	143
16	16	54	74	92	124
17	17	55	75	93	125
18	20	56	76	94	128
19	21	57	77	95	136
20	19	58	78	96	130
21	25	59	79	97	131
22	26	60	98	98	132
23	27	61	99	99	133
24	23	62	84	100	135
25	29	63	85	101	145
26	28	64	86	102	138
27	31	65	89	103	139
28	34	66	83	104	140
29	35	67	97	105	141
30	38	68	90	106	150
31	39	69	94	107	151
32	40	70	93	108	154
33	41	71	91	109	155
34	43	72	100	110	156
35	45	73	101	111	157
36	47	74	106	112	127
37	48	75	110		
38	50	76	102		





RELIEF FROM PRAMBANAN, JAVA

A NOTE ON JAVA

By John Blomshield

Java, the word, if employed in one of those psychological tests based on the association of ideas, would probably evoke some such reaction as "coffee" or "cannibalism". The average person can state with conviction that it is an island; and if not directly off the coast of Australia, it is certainly not far south of Jamaica. I was as embarrassed to learn that it has an area almost five times that of Holland (*de oudere broeder*) with a population exceeding forty millions, as I was when, after travelling a day into the interior of Sumatra, I found I could be only a spectator at the local festivities, having left the required evening clothes on board the boat. Without having traversed the length of the island to see at first hand the amazing evidences of a departed culture, one can have no adequate idea of the extent and quality of its traditions and former civilization. To treat of the subject with dignity would require a volume: for the following meagre outline (written during a torrential downpour, the monsoon blowing papers and photographs about the deck and into the sea) duly sincere apologies are offered.

Early in the fourteen hundreds the disciples of the Prophet brought their faith and business methods to the unenlightened islanders; it was not long, through force or persuasion, before Mohammedanism became the prevailing religion, as it is today. Until the advent of the Christian some centuries later the Mohammedan was absolute politically and commercially. Yet for that period there is nothing to merit the name of architecture. Then came the Portuguese and the Dutch and the English. Exploitation and conversion: those plainest of sisters, so busy in the East! The Christian occupation (in return for hastening the spoilation of the island's treasures) has contributed a government house and a church or two in plaster. The noble art carried from India was already gasping when the Arab arrived; hurling it over the City gates, he left the businesslike *coup de grâce* to the European. About the time the Roman empire was attaining its greatest expansion the Hindus began a commercial colonization of Malaya, Cambodia, Sumatra, Borneo and Java, including the neighboring



RELIEF FROM THE BOROBUDUR STUPA, JAVA

island of Bali, probably finding the natives in a very primitive condition. Even in those days the trader was accompanied by the missionary, and eventually mahayanistic Buddhism and Hinduism absorbed the existing Polynesian religions. A period of great activity followed throughout the East; but with the single exception of Ankgor Vat in Cambodia, the most impressive architectural imprint of the colonization is to be found in Java. During this time Java reached the highest state of civilization it has known, relating itself to India much as Japan did at one time to Chinese culture.

For our purposes we may pass over the earliest evidences of Hindu influence of remote or uncertain antiquity and confine ourselves to two fairly distinct periods: that in mid-Java beginning roughly in the eighth century, and a decadent period in east Java ending about the fourteenth. These dates, I believe, coincide with a similar enthusiasm in other parts of the Orient.

With few exceptions and minor qualifications it seems as if these Javanese structures (were it not for that curious syncretism of Buddhism, Hinduism and indigenous superstitions) might easily find a sympathetic background on the continent which inspired them. The Boro Budur—though of northern derivation—might well raise its sombre terraces on the hills of Kandy; nor would the temples of Prambanan and the Diëng be unhappy in Chalukyan India. And I venture that the more modern architectural acrobatics of Bali would be understood by Dravidian contemporaries.

The most widely known, perhaps because a visit is less a problem, are the temples centered about Djocjakarta in south central Java. This district is still the least affected by European influences; the capital boasts of a native Sultan who "rules" (*tot zoo ver, en niet verder*) under that gay title, Controller of the Universe VII.

To the north of Djocjakarta stand the

Chandi Mendoet, with its three splendid Buddhas, and the famous Boro Budur. On the east, among the rice and tobacco of the plain of Prambanan, are strewn innumerable Sivaite and Buddhist ruins; the Loro Jonggrang group; Chandi Sari; Chandi Kalasan, with an accurate date, 778 A.D.; and finally the elaborate Chandi Sewa, a complex of some two hundred and fifty temples and shrines.

Boro Budur (Baraboedoer) because of its gigantic dimensions, uniqueness of design, and more complete preservation, due partly to restoration, seems to merit precedence over all the island's temples. Strictly speaking it is not a temple, for chambers as such it has none; built on and round a hilltop, the interior is solid masonry or earth.

It is a gloomy affair, this stupa, rising in lonely terraces of sombre volcanic stone, against jungled mountains and exotic vegetation. Drenched in a tropical downpour, the rain coursing down the steep stairways, or steaming in the fierce sun that follows—one thinks longingly of that Riviera weekend or of the theatre hour on Broadway. But withal it is impressive and what at first seems unrestrained chaos turns, on further acquaintance, to order and rhythm. The discreet massing and orderly profusion of detail can hardly be judged from photographs. For those who love statistics: it is about 530 feet square at the base, claims more than two miles of handsomely carved frieze, and more than four hundred Buddhas. The upper terrace is ornamented with numerous miniature dagobas, latticed or solid, such as are found on a Gargantuan scale about Anuradhapura in Ceylon.

Unless some genuine effort is made toward its preservation, the Loro Jonggrang group



RELIEFS FROM THE BOROBUDUR STUPA, JAVA



RELIEFS FROM THE BOROBUDUR STUPA, JAVA

in Prambanan will soon be little more than a pile of stones. There still remains, however, enough to hint of a former magnificence and to suggest the weird, unworldly ceremonies enacted before its Sivaite idols had fallen from their pedestals. Fortunately the friezes, the real treasure of the place, have been protected from destruction by heavy stone copings. They are tenth century illustrations of the Hindu Ramayana, adapted to encompass local heroes and tradition. Undoubtedly the finest work of their kind in the islands, they exhibit a craftsmanship comparable to anything found in India.

The Diëng Plateau in north central Java contains some of the oldest Sivaite temples in the Indies; the few which are in a fair state of preservation must serve to indicate the grandeur and immensity of the place. Chandi Bima, (about 900) is probably the best standing example of the group, having suffered less from spoilation. For four centuries this plateau, once the Benares of Java, has been utterly deserted. As in other regions rain and







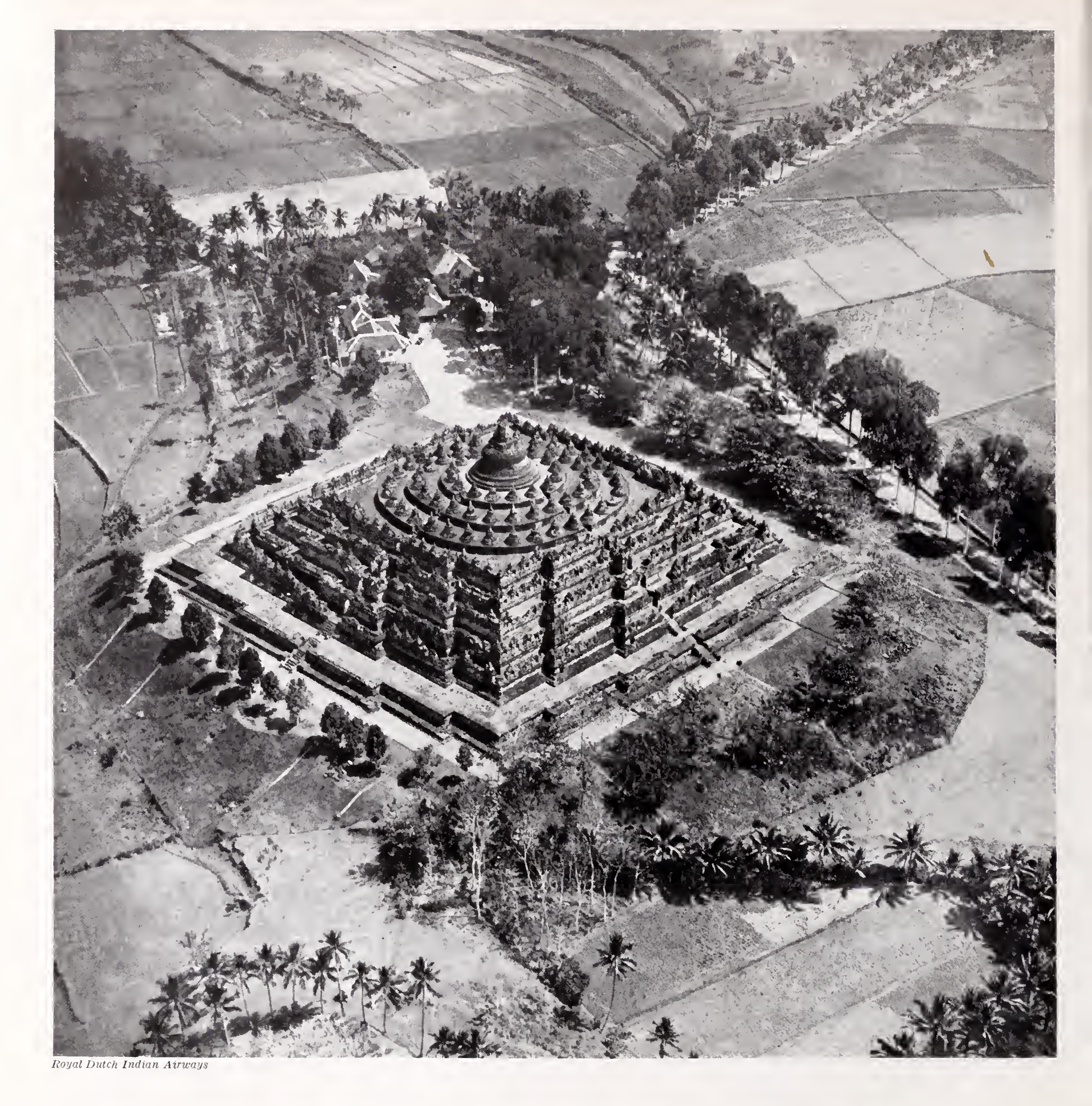
Here are a Ja-Luo elder, a Didinga warrior of senior grade, with shield and spear, and another Didinga, whose cicatrices, on right shoulder and breast, indicate that he has killed seven enemies. The cicatrized warrior was one of the "friends" selected by J. H. Driberg when he became honorary member of the Didinga age-grade society, after previous initiation into the Lango group

and elephant-poachers from over the Abyssinian frontier, whose activities were circumscribed by my arrival among the Didinga. The upshot of it was that on one occasion my small party was attacked by the unfriendly clan and, when evening came, all were killed or wounded except myself and one other. The situation was, to say the least of it, uncomfortable, since I had no idea what was going to happen next and no means of protection for the night.

Suddenly a Didinga came running towards me, waving his arms in a friendly manner and shouting encouragement. Like the other warriors, he carried his spear and shield, but his intentions were obviously peaceful. He turned out to be one of my "friends." Hearing of the attack, he had immediately left his work, sent out a summons for help and run as fast as he could to my assistance. It was not long before his friends began to dribble in, and others of mine also arrived, bringing their own clansmen and relatives with them, so that in a very short time I had sufficient "allies" to picket my camp and insure a night's rest in complete safety.

One of my own friends, I now learned with surprise, was actually a member of the hostile clan, but he—as he was compelled to do—had tried to dissuade me from making my journey, had been absent from the attack and was one of the first to join me in the evening. This incident shows the heights of loyalty which the system inspires. Even to me, a stranger, only by courtesy a member of the Didinga society, the members accorded that faithfulness which the institution enjoins. Clan allegiance, the ties of blood and family, count for nothing against the still more intimate kinship to which this system gives birth.

A short survey of the Didinga military system will here be in order, since it is based on the system of age-grades. For ten years the groups in the warrior grades are responsible for the safety of the country. Members are not permitted to smoke or to drink beer—pleasures reserved for later years when they have received their dismissal from active service. They may not marry, because they must be ready to take the field at any moment; wives and families, whose safety would be an anxiety, would distract them (*Continued on page 265*)



Royal Dutch Indian Airways

BUDDHIST ASPIRATION IN STONE

By Ralph de Pomerai

WITH my first glimpse of the famous Tjandi Borobudur—Javanese "Shrine of the Many Buddhas"—I was frankly disappointed. From the stately avenue of *kanari* trees that gives access to it, the huge earth-mound upon which it stands is partly obscured. Hence it looked considerably smaller than I had expected it to be. Also the monument itself was dwarfed by the grandeur of the setting and produced a transitory effect of insignificance. From the higher level of the shady portico of the old *passanggrahan*, or government rest house, at which I alighted a moment later, however, I could at once begin to appreciate the superb proportions and noble beauty of the shrine.

In point of fact, Borobudur and its splendid environment form a harmonious whole. Directly east of the shrine, Merapi, the "fire-throwing," lifts a perfect cone ten thousand feet above the plain into the azure sky. Near by, Merbabu, the "ash-ejecting," rises even higher. To the northwest stands up Sumbing—the mightiest volcanic peak of all, and the very center of Java. West-

ward and nearer at hand stretches a rugged range of picturesque purple-blue mountains; to the southeast extends a fertile plain on which tall graceful palms, frangipani and flame trees look down upon tropical jungles interspersed with paddy-fields of tenderest green. Particularly do I remember my first view of Borobudur by night and of this vast region, as seen from its summit.

It was such a night as is found only in the tropics, with a sky of indigo-blue and a myriad stars. A pale sickle moon hung low over the western horizon and offset the brilliance of an unclouded Southern Cross; the air was hot and breathless, and the silence unbroken except by the whisper of palms and the faint rustling of kanari leaves. Before me the mysterious monument reared itself heavenward. In the ethereal light the vast complex of galleries, terraces, chapels and cupolas presented the perfect contour of an immense dome, and above it the topmost bell-shaped stupa, or relic shrine—the half globe with its truncated spire—stood out in relief against the soft radiance of the sky. Irresistibly I was drawn toward it. With awe I approached the deserted western stairway of the building, climbed to the plinth of the topmost stupa and seated myself upon the lotus-shaped stone pedestal.

Far off on the eastern horizon Merapi intermittently crowned itself with a ruddy halo. Far, far below, lay the teeming plain. From an unseen native *kampong* ascended the plaintive notes of a stringed instrument, while a solitary firefly, like a disembodied spirit, flitted through the latticed dagobas at my feet. Peace enveloped me; the spirit of Gautama seemed to brood over the place.

Time passed—it might have been an æon—and still I sat and dreamed, immovable as one of the graven Buddhas. Vaguer and vaguer grew my sensations; thought became suspended; external objects imperceptibly faded, and the world of reality gave place to a realm of unreality in which there was

> *". . . vacancy absorbing space,*
> *And fixedness without a place.*
> *There were no stars, no earth, no time,*
> *No check, no change, no good, no crime—*
> *But silence, and a stirless breath*
> *Which neither was of life nor death."*

At length, with something of a start, I felt my senses reassert themselves. "Vacancy absorbing space"! Was not this more or less true of Nirvana? Did it not signify escape from the dread Wheel of Life, and a way of



Ewing Galloway

The Javanese Tjandi Borobudur, "Shrine of the Many Buddhas," resembles an immense stepped pyramid. The plan is clear in the air view, opposite page: the four enclosed processional galleries, with their alcove chapels, the three open circular terraces, with their dagobas, and the huge bell-shaped stupa, which, as is apparent in this picture, dominates the building

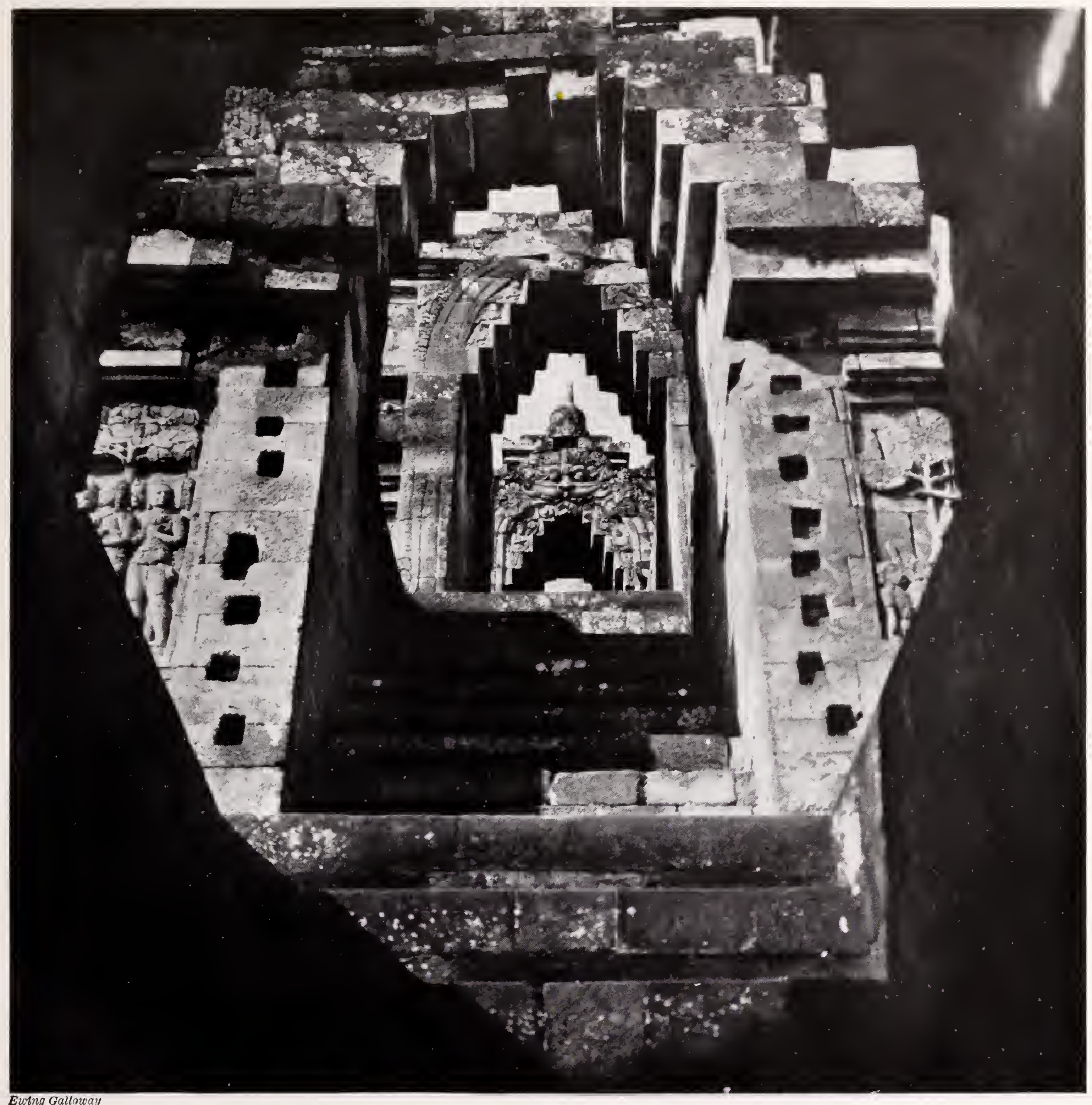
Ewing Galloway






The original bell-shaped covering has vanished from at least one of the many large images of the Buddha to be found on the upper circular terraces of Borobudur. Smaller Buddhist images in traditional postures of teaching, meditation, blessing and calling the earth to witness the miraculous birth adorn the façades of the lower structure. The crossed feet are characteristically Indian

redemption from bondage to perpetual turnings? It was just here, in its emphasis upon suffering and the removal of suffering, I reflected, that the oriental mind was most unlike the occidental. Moreover, to a Westerner trying to explain the dissimilarity, fear of existence seemed to mark a people who had been the pawns of nature—victims of exhausting climate and of scourges and diseases—and the bondsmen of despotic rulers. In the circumstances, negation, a wish to destroy consciousness of the I and the desires of the I, rather than active hope for a richer material life, would be understandable. And in Buddhism the wish for peace found the support of a philosophy that, on the testimony of many, could be practically applied. But, to my thinking, at least, it was utterly inadequate, and Borobudur itself offered proof. This mighty shrine was the handiwork of men who had consciously taken delight in exerting their power over shapeless stone and in the creation of beauty. Thus, while erecting a temple to honor the doctrine that life is inseparable from evil, they had unwittingly



Ewing Galloway

This view on the long stairway leading toward the upper terraces gives a hint of the structural intricacy of Borobudur. The architectural miracle is that the half globe controls the design. The building actually keeps the stupa form, and, seen from a distance, it presents—notwithstanding its elaborate ornamentation—the faultless outline of a spire-crowned dome

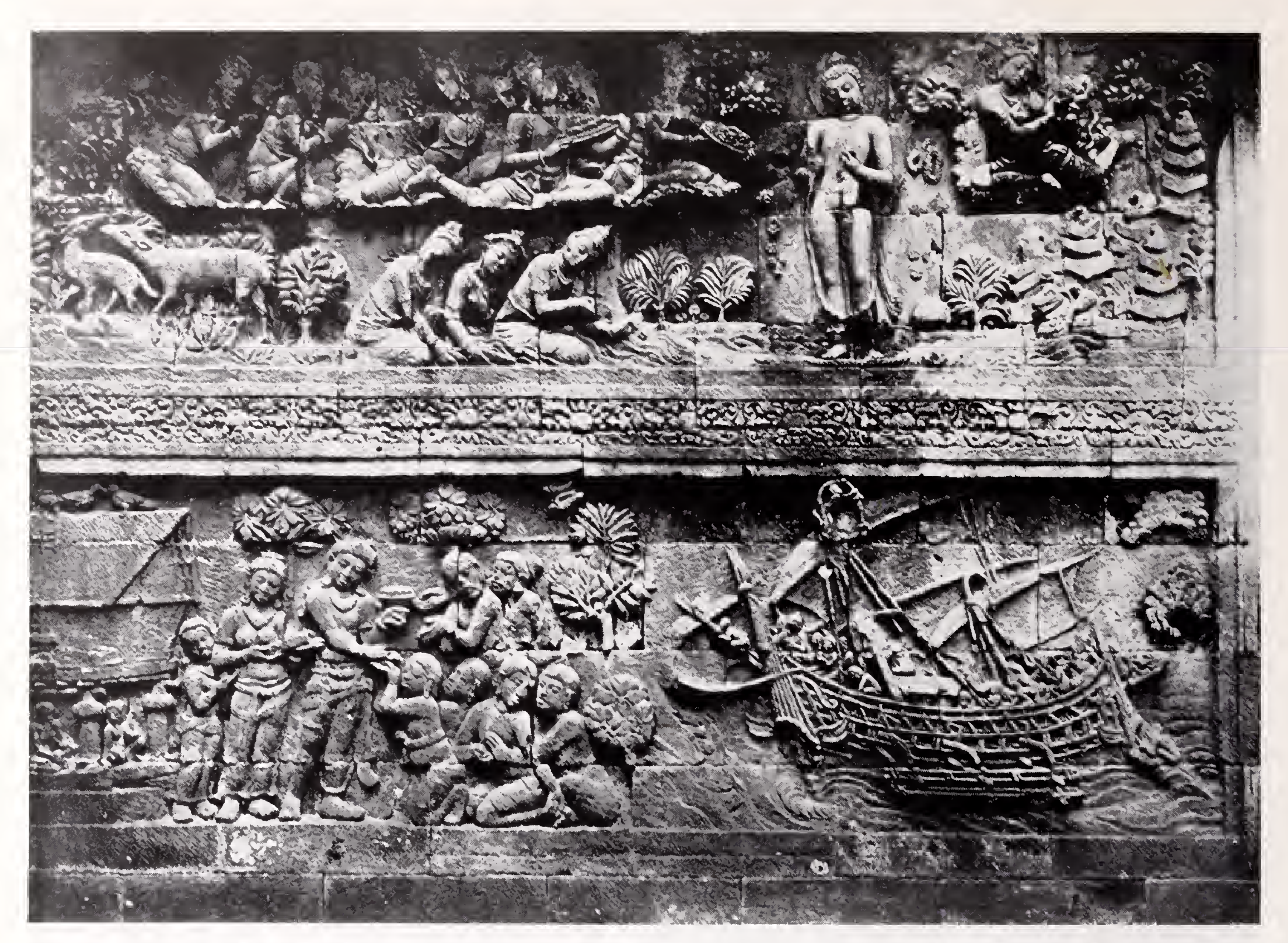
carved their testimony to the joy and glory of living.

It was an inspiring idea. My imagination ran riot and conjured up wonderful dreams of the future. Utopia took shape before my eyes. Then, suddenly, a cold wind sprang up, and I shivered.

With reluctance, since I was still enthralled by vision, I rose and descended from the stupa. In the shadows of an arched gateway I caught my foot, stumbled and barked my shins. In my room in the old passanggrahan, I found that the coffee I had ordered against my return was stone cold, and that two mosquitoes were under the net of my bed. Irritability had now descended upon me, dissipating the glamour of the night.

My genuine response to the Tjandi Borobudur was unaffected, however, by the fatiguing conclusion to that first vigil. Many times and at all hours, dawn or dusk, noontide or midnight, I climbed to the summit, and always I experienced a renewal of the first exaltation. It must have been due in part to a feeling of having put the material earth beneath my feet and in part to the majesty of Borobudur itself.

Its dominant architectural motif is, I have suggested, the half globe. It preserves, that is, in general plan, the pattern of the Indian stupas built to cover some of the ashes of Gautama. According to Buddhist tradition, Gautama was cremated and his ashes were divided among eight sacred towns and buried in tombs. More than two centuries later, seven of these tombs were opened by order



The walls of Borobudur are carved with hundreds of scenes illustrating the life story of the Buddha and episodes from Buddhist literature. The detail on the opposite page (below) is from the popular story, retold in the Jataka tales, of Sita's rescue by Rama, aided by the monkey army. The ship may illustrate a well-known sermon by the Buddha on crossing the river of life

of King Asoka, and the ashes in them were distributed in eighty-four thousand stone or metal urns. Thenceforward, in each new Buddhist settlement, one of the urns was buried, a stupa was built above it and the place was venerated as the sepulcher of Gautama. At Borobudur, when the topmost stupa was opened, there was found beneath a platform on which sat a huge designedly incomplete Buddha image, a deep shaft or hole. This shaft, it is more than likely, was the resting place of the treasured urn of sacred ashes.

Such, then, appears to have been the origin of Borobudur, though no inscription of any kind has been discovered on the monument itself. A seventh-century inscription in Sumatra—"Little Java"—however, refers to a seven-storied shrine or monument erected in Java to the Five Dhyani-Buddhas by the Maharaja of "Great Java." This seemingly tallies in architectural character with Borobudur. It is known, further, that early in the seventh century a Buddhist Prince of Gujarat migrated to Java, whither Hindu civilization had already penetrated, with seven thousand of his countrymen. It is significant that both he and his followers were adherents of the Mahayana, or Great Vehicle, the later, more popular system that, unlike primitive Buddhism, was theistic and worshiped the Five Dhyani-Buddhas, the Bodhisattvas, Gautama and the other historic Buddhas and an additional host of direct or indirect emanations from the primordial unoriginated, self-existent Buddha. In central Java the newcomers from India established their kingdom and their religion, and they, it seems probable, were the builders of Borobudur. In the tenth century, it would appear, the Buddhist colony declined, and the Javanese deserted such temples as Borobudur, relapsed into their old Brahmanic faith and built themselves new shrines. With the Mohammedan conquest, in the fourteenth and fifteenth centuries, they embraced the faith of the Prophet. By 1811, when Sir Stamford Raffles temporarily occupied Java for the British, even the people of neighboring villages were ignorant of the existence of such a monument. During his five years as governor, Raffles, who studied indefatigably the history and archæology of the island, had Borobudur uncovered by the local people and then surveyed by British engineers.

Situated upon a broad rectangular platform, the Tjandi Borobudur resembles an immense stepped pyramid, carved out of the living hill that forms its core and encased in blocks of grayish trachyte quarried from the lava-beds at the foot of the great volcanoes across the valley. It faces the four cardinal points, measuring five hundred thirty-one feet each way at its base, and rises, in a series of seven terraces, for some four hundred feet.

For what the entire structure lacks in height, compared with the mighty peaks that bound the horizon, it more than compensates in the wealth of its ornament.



The bas-reliefs, fifteen hundred or so in number, carved on the walls of the four processional galleries; the hundreds of Buddha images seated on their lotus thrones in the alcove chapels set along the top of the outer walls of these galleries; the seventy or more latticework dagobas, each with its own hidden Buddha image, situated on the three circular terraces above; and, finally, rising from the center of the topmost terrace, the huge bell-shaped stupa, fifty feet in diameter, that constitutes the supreme shrine—all this bewilders, grows indescribable when thought of in detail. It needs to be viewed as a unit and with perception of its purpose—the support of the crowning hemisphere of stone. For, in its simplest form, this type of monument is merely a dome upon a pedestal. In its more developed forms the pedestal becomes a series of terraces, and the dome is lengthened or flattened, but always it is this, the half globe, which controls the design. Borobudur illustrates the point especially well; for, when one catches sight of it from a distance against the faintly luminous sky, it presents—notwithstanding its elaborate ornamentation—the faultless outline of a spire-crowned dome. There is a matchless grandeur in the symmetry thus built upon a vast but complicated scale, and, among the scores upon scores of ancient shrines that I have visited, Borobudur takes its place as a well-nigh perfect embodiment of religious aspiration.



Soyuzphoto

This Turkoman woman works in one of the great cotton mills of Soviet Turkistan. So rapidly are new mills being built that cotton production—which is being pushed forward with tremendous impetus by the government through the use of irrigation, modern machinery and collective farming—can hardly keep pace with their development. During the harvesting season every one available is mobilized for work, and great is the excitement when young Komsomols—members of the Union of Communist Youth—and shock-brigaders like those on the opposite page ride in to town in triumph bringing the first cotton crop of the year to the factories

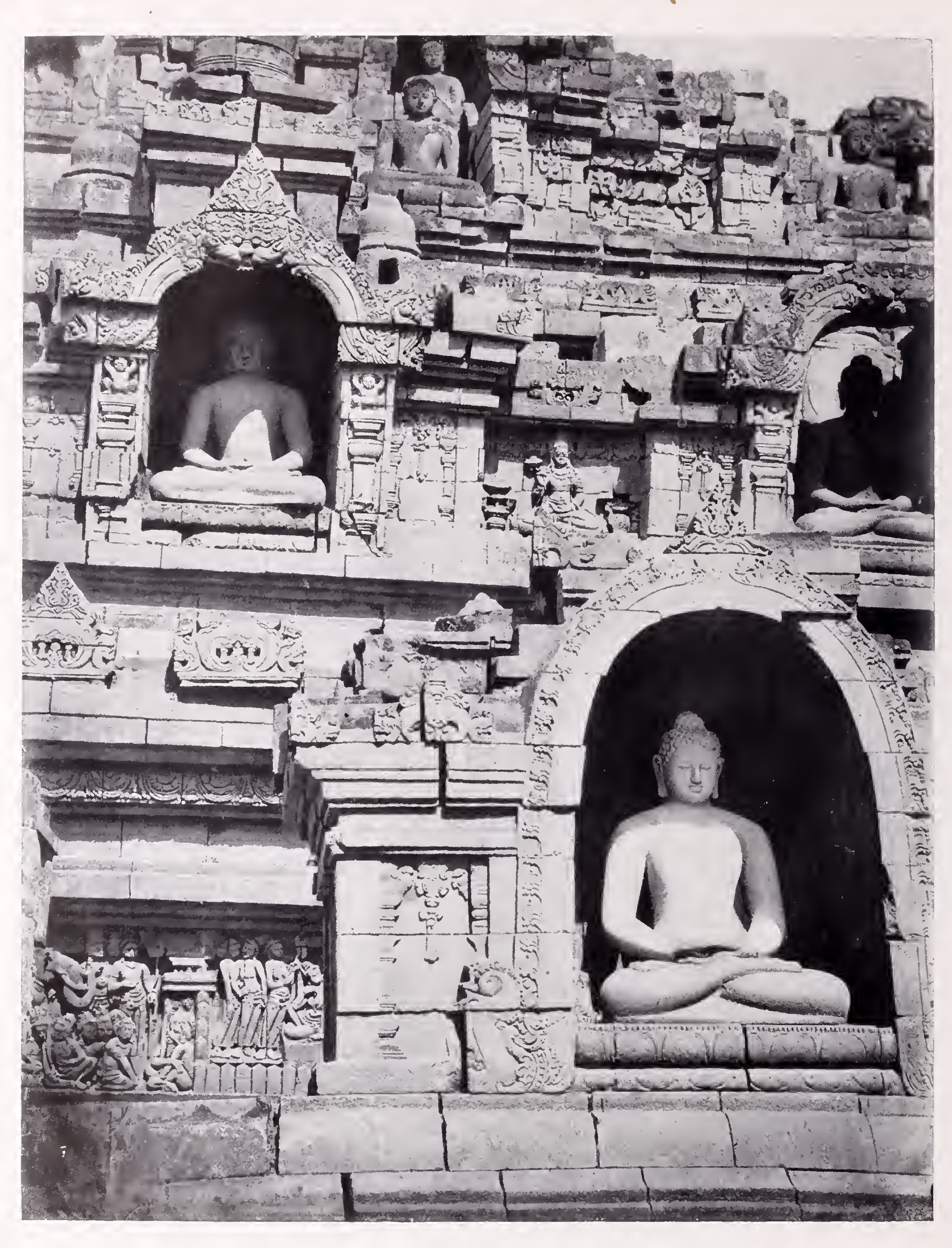
BILDTAFELN





BORO BUDUR: GESAMTANSICHT

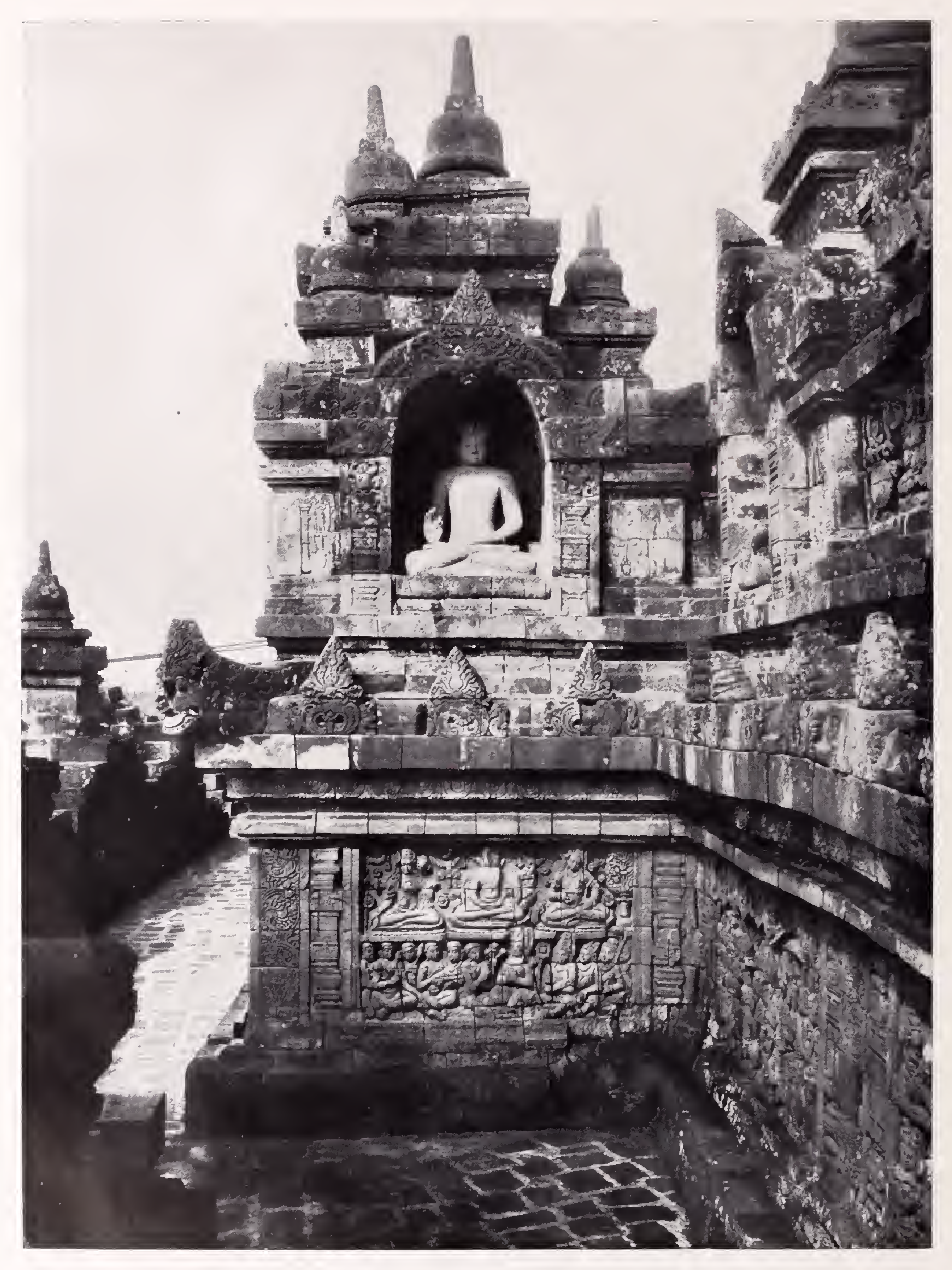
1



BORO BUDUR: TEIL DER AUSSENSEITE WEST



BORO BUDUR: MAKARA ALS WASSERSPEIER



BORO BUDUR: TERRASSENUMGANG

4



BORO BUDUR: TREPPENAUFGANG VIERTE GALERIE



BORO BUDUR: KREISTERRASSEN

6



BORO BUDUR: OBERSTE BALUSTRADE UND UMGANG

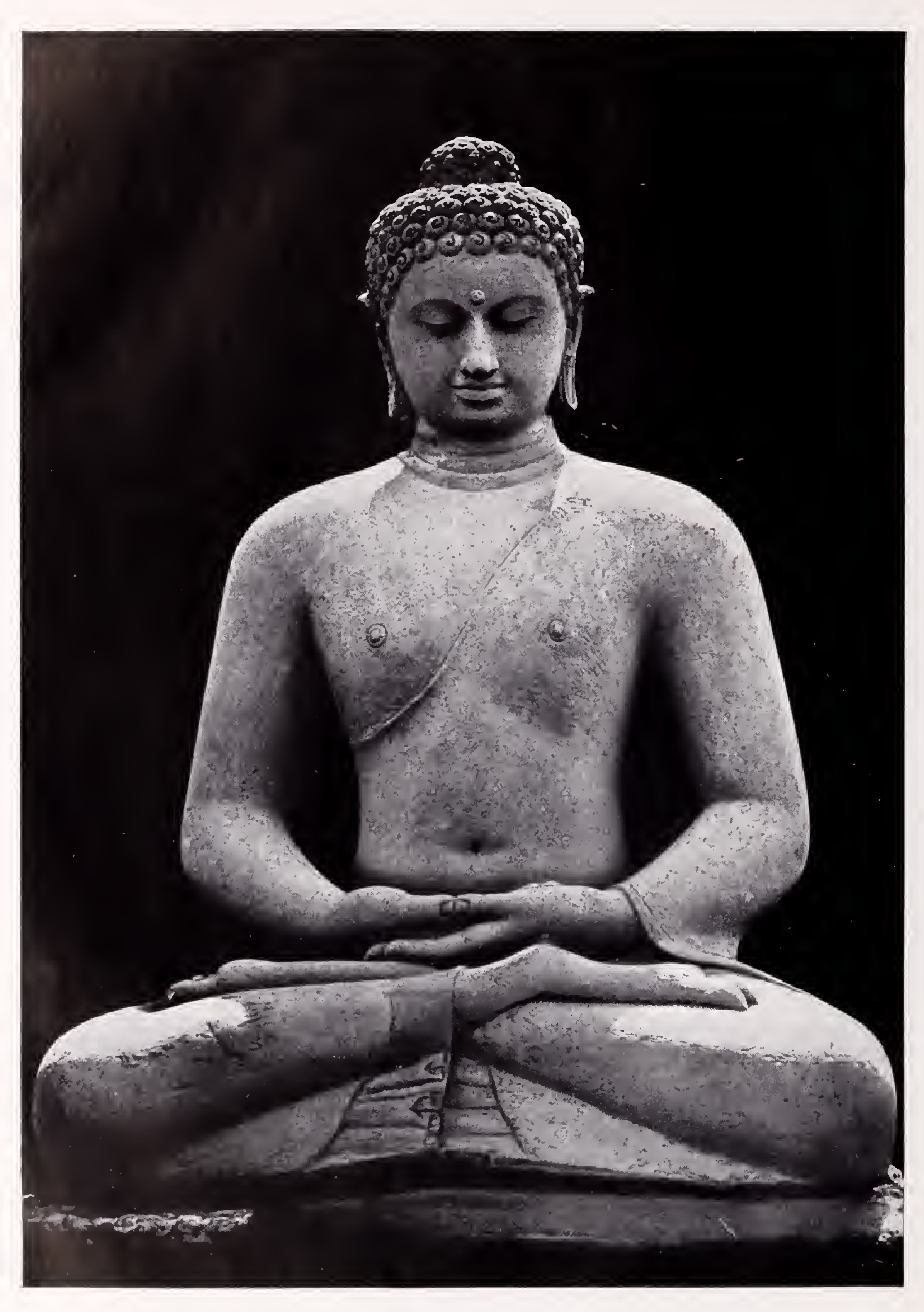
7



BORO BUDUR, OSTSEITE, UNTERE BALUSTRADEN: BUDDHAGESTALT



BORO BUDUR, SÜDSEITE, UNTERE BALUSTRADEN: BUDDHAGESTALT



BORO BUDUR, WESTSEITE, UNTERE BALUSTRADEN: BUDDHAGESTALT



BORO BUDUR, OBERE BALUSTRADE: BUDDHAGESTALT



BORO BUDUR, DAGOBS DER KREISTERRASSEN: BUDDHAGESTALT



BORO BUDUR: UNVOLLENDETES RELIEF VOM SOCKELFUSS

13



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS

14



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS

15



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS

16



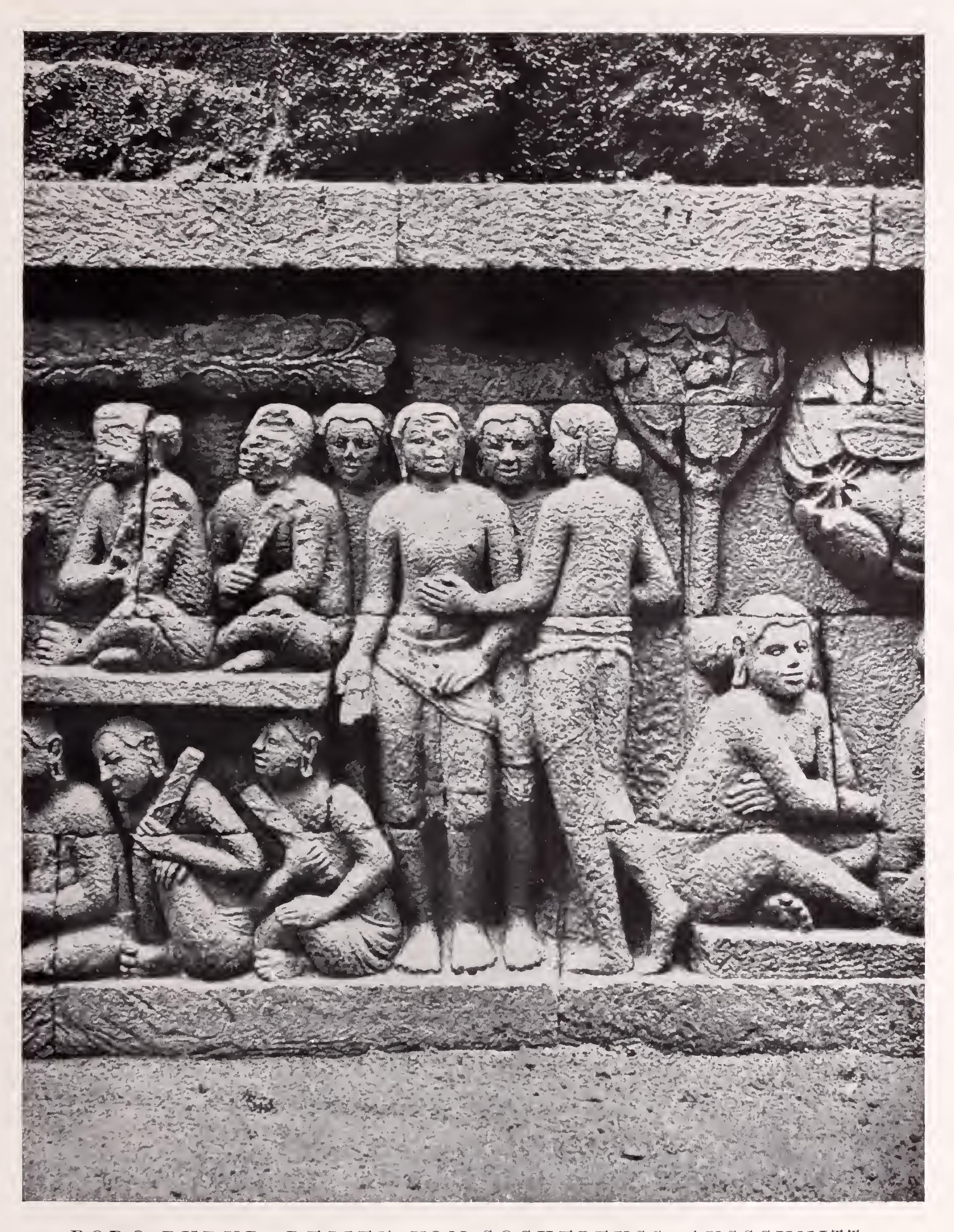
BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS

17

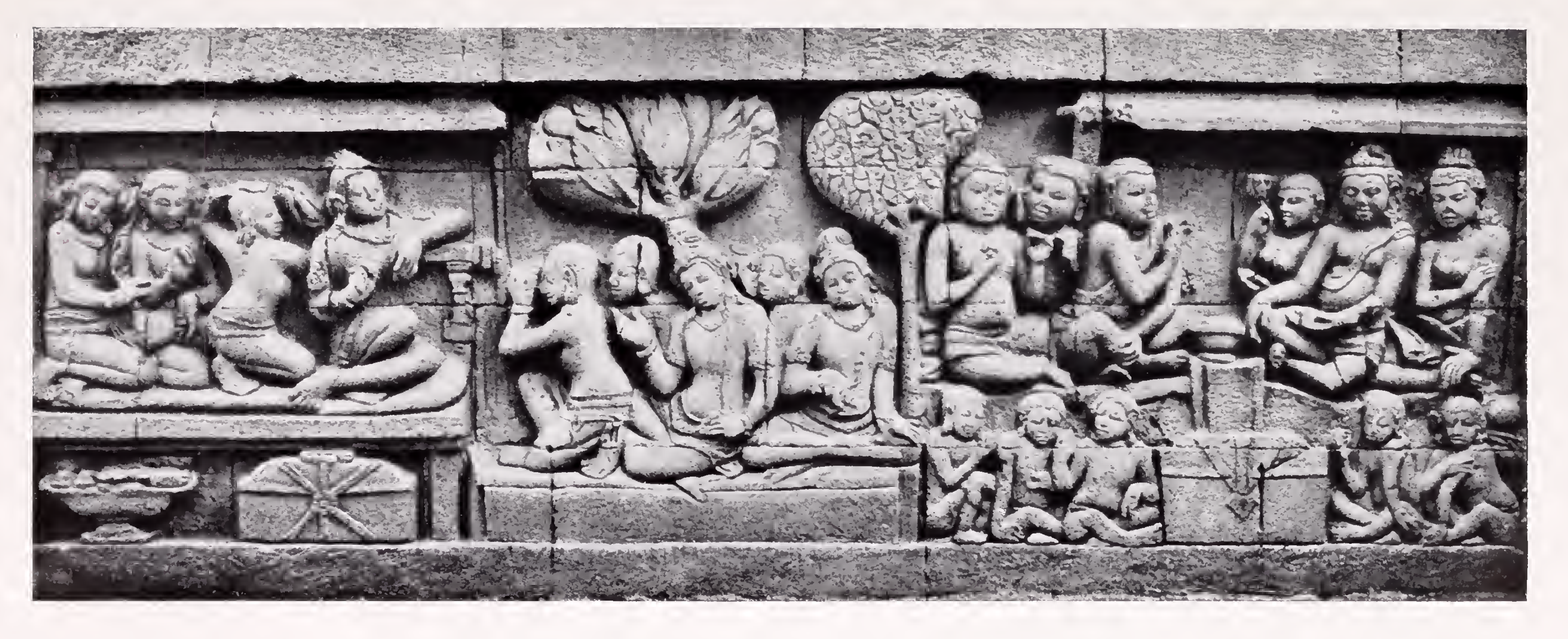




BORO BUDUR: RELIEFS VOM SOCKELFUSS, AUSSCHNITTE



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS, AUSSCHNITT



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS

20



BORO BUDUR, 1. GALERIE, HÜGELWAND. UNTERE REIHE: RELIEF

21



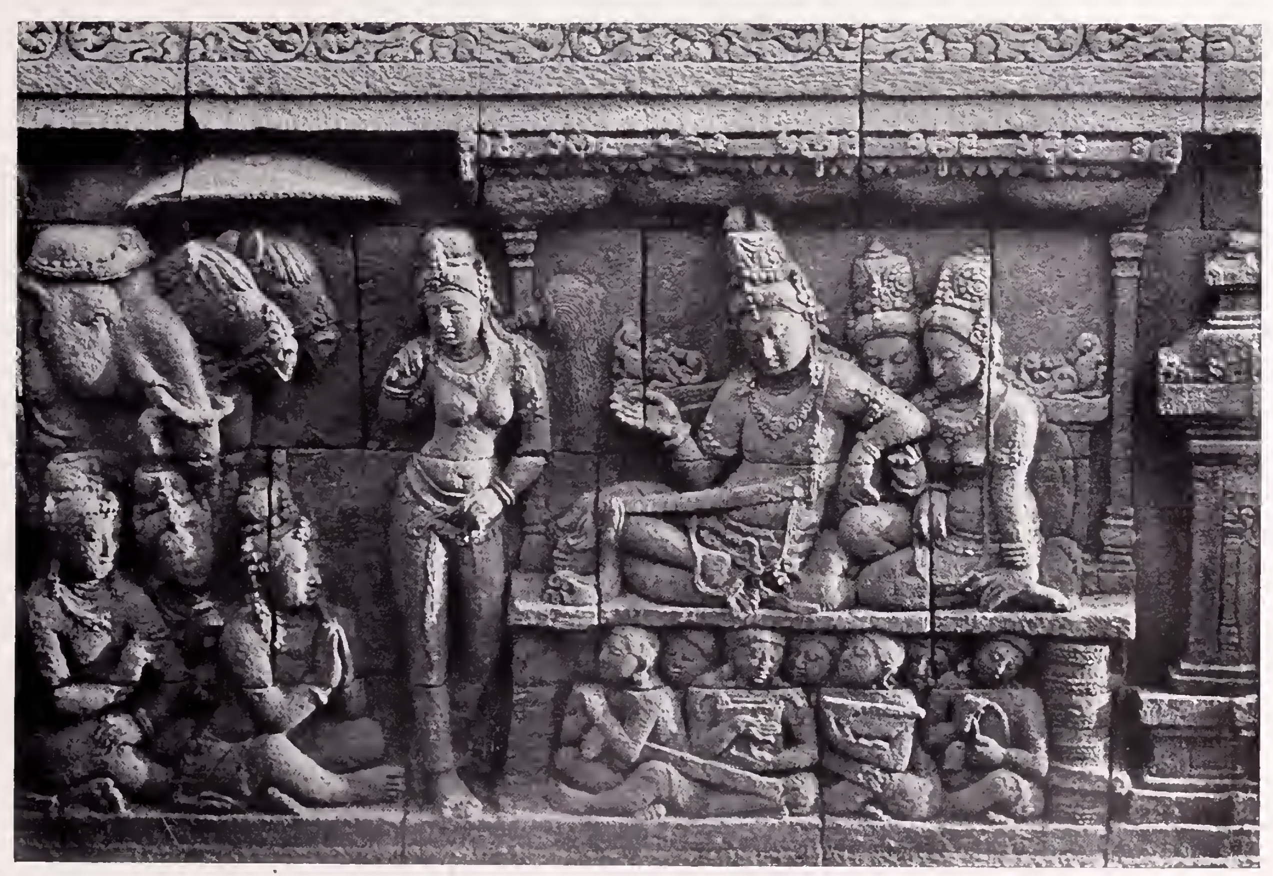
BORO BUDUR, 1. GALERIE, HÜGELWAND, UNTERE REIHE: RELIEFAUSSCHNITT
RECHTE BILDHÄLFTE ZU RELIEF 23



BORO BUDUR, 1. GALERIE, HÜGELWAND, UNTERE REIHE: RELIEFAUSSCHNITT
LINKE BILDHÄLFTE ZU RELIEF 22



BORO BUDUR: RELIEF VOM SOCKELFUSS, AUSSCHNITT

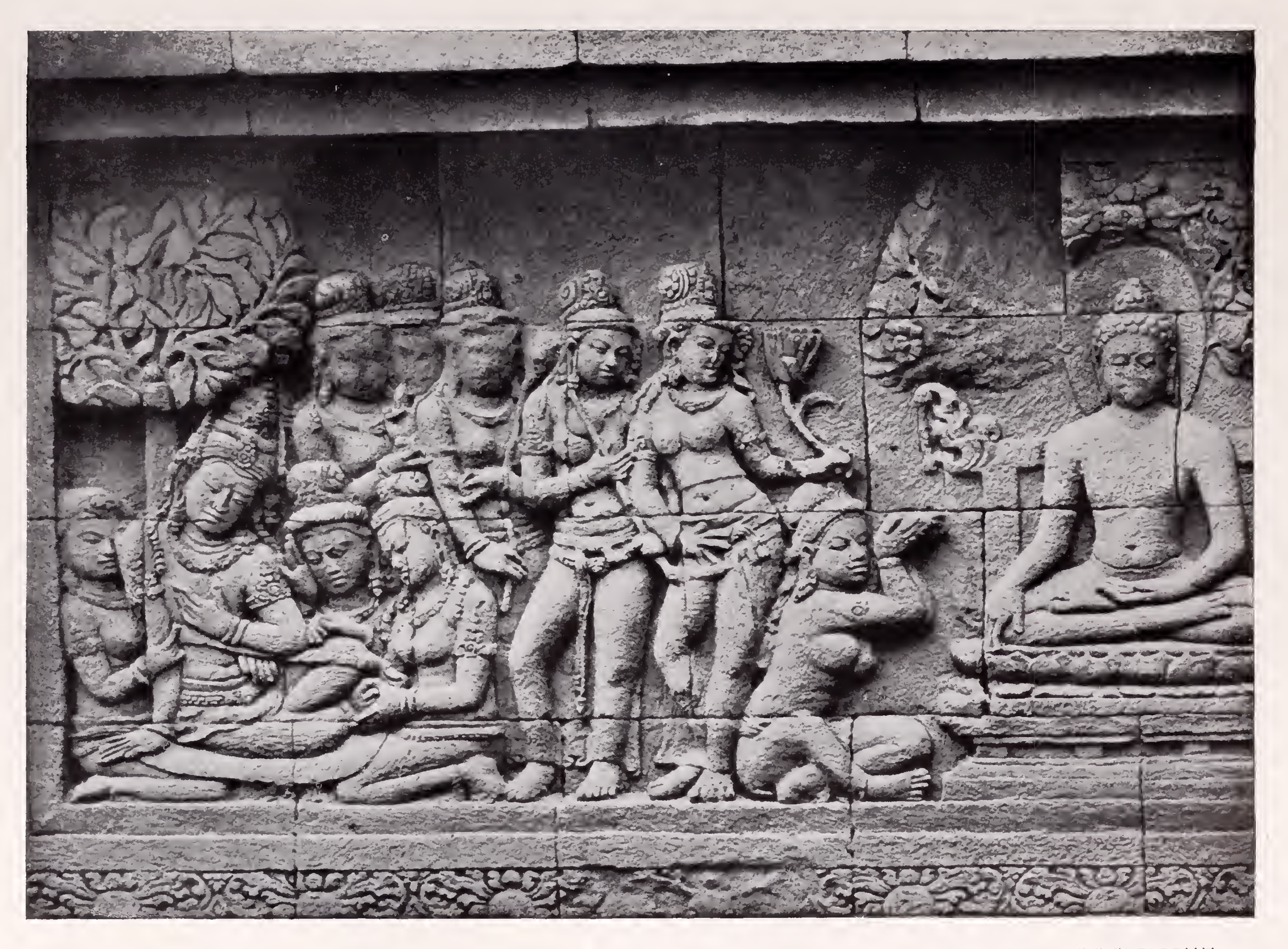


BORO BUDUR, SOCKELFUSS
UND 1. GALERIE, HÜGELWAND: RELIEFAUSSCHNITTE



BORO BUDUR, 1. GALERIE, HÜGELWAND, UNTERE REIHE: RELIEFAUSSCHNITT

26



BORO BUDUR, 1. GALERIE, HÜGELWAND, OBERE REIHE: RELIEFAUSSCHNITT



R. E. MUSEUM LEIDEN:
KOPF EINER GOTTHEIT, RELIEFFRAGMENT



R. E. MUSEUM LEIDEN: KOPFFRAGMENT



TJANDI MENDUT, SOCKEL: RELIEFPANEEL



TJANDI MENDUT, SOCKEL: RELIEFPANEEL



TJANDI MENDUT, ZELLA: BODHISATTVA, NEBENFIGUR ZU ABB. 33



TJANDI MENDUT, ZELLA: ÇÂKYAMUNI



TJANDI PAWON: ANSICHT VON WESTEN

34



TJANDI PAWON, SÜDWESTGIEBEL: BODHISATTVA



TJANDI KALASAN: ECKANSICHT

36



TJANDI KALASAN: NISCHE



VIHÂRA SARI: SEITENANSICHT



VIHÂRA SARI: BODHISATTVA



TJANDI SEWU: ECKANSICHT

40



TJANDI SEWOE, VESTIBÜL: SEITENNISCHEN



TJANDI BIMA: KOPF AUS EINER DER DACHNISCHEN



TJANDI BIMA: KOPF AUS EINER DER DACHNISCHEN



BAGELEN, DIËNG: NANDI

44



TJANDI PRAMBANAN, ÇIVATEMPEL: HAUPTSEITE OST

45



TJANDI PRAMBANAN, ÇIVATEMPEL: HAUPTZELLA MIT VESTIBÜLGANG



TJANDI PRAMBANAN, ÇIVATEMPEL, HAUPTZELLA: ÇIVA MAHÂDEVA

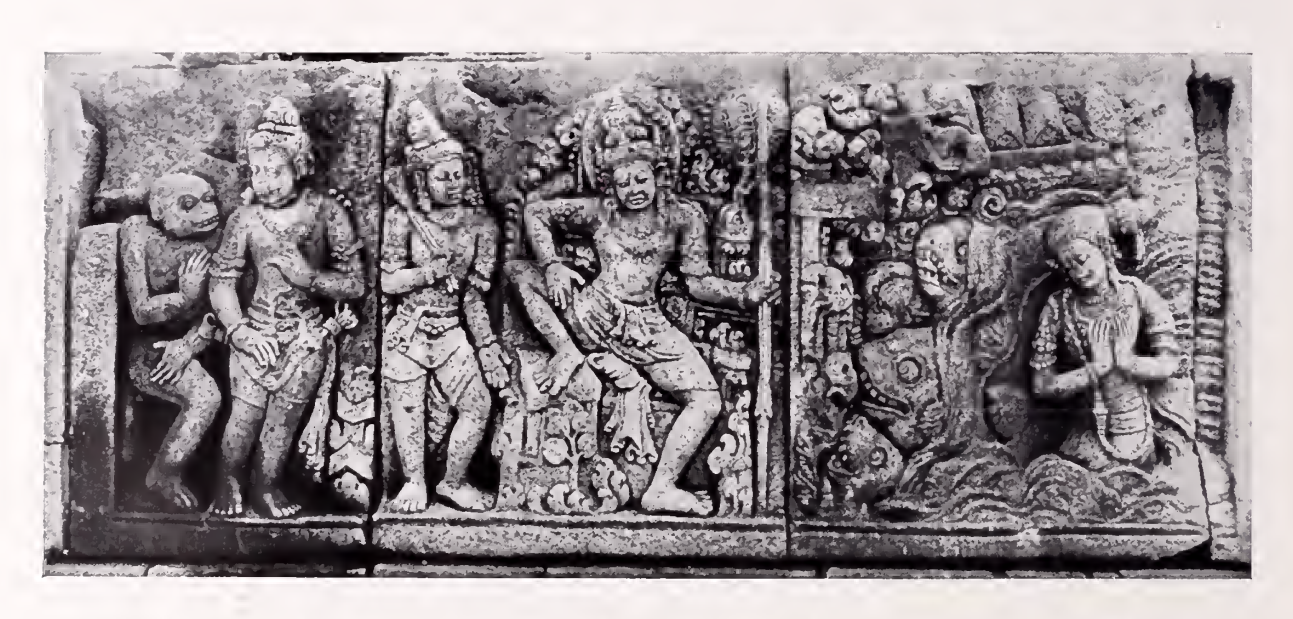


TJANDI PRAMBANAN, ÇIVATEMPEL, AUSSENSEITE DER BALUSTRADE: 3 MÄNNLICHE GESTALTEN, SEITENRELIEF



TJANDI FRAMBANAN, VISNUTEMPEL: RELIEFFRAGMENT





TJANDI PRAMBANAN, ÇIVATEMPEL, UMGANG, AUSSENWAND:
2 RELIEFS AUS DEM RÂMAYÂNA



TJANDI PRAMBANAN, ÇIVATEMPEL: RELIEF DER VIERTEN REIHE



TJANDI PRAMBANAN, ÇIVATEMPEL, VIERTE RELIEFREIHE: MITTELBILD



VIHÂRA PLAOSAN, NÖRDLICHES KLOSTER, VESTIBÜL, SÜDLICHE NISCHE: MANJUÇRÎ



MUSEUM JOGJAKARTA: RELIEFFRAGMENT. KÄMPFENDE RIESEN



MUSEUM MAGELANG: RELIEFFRAGMENT

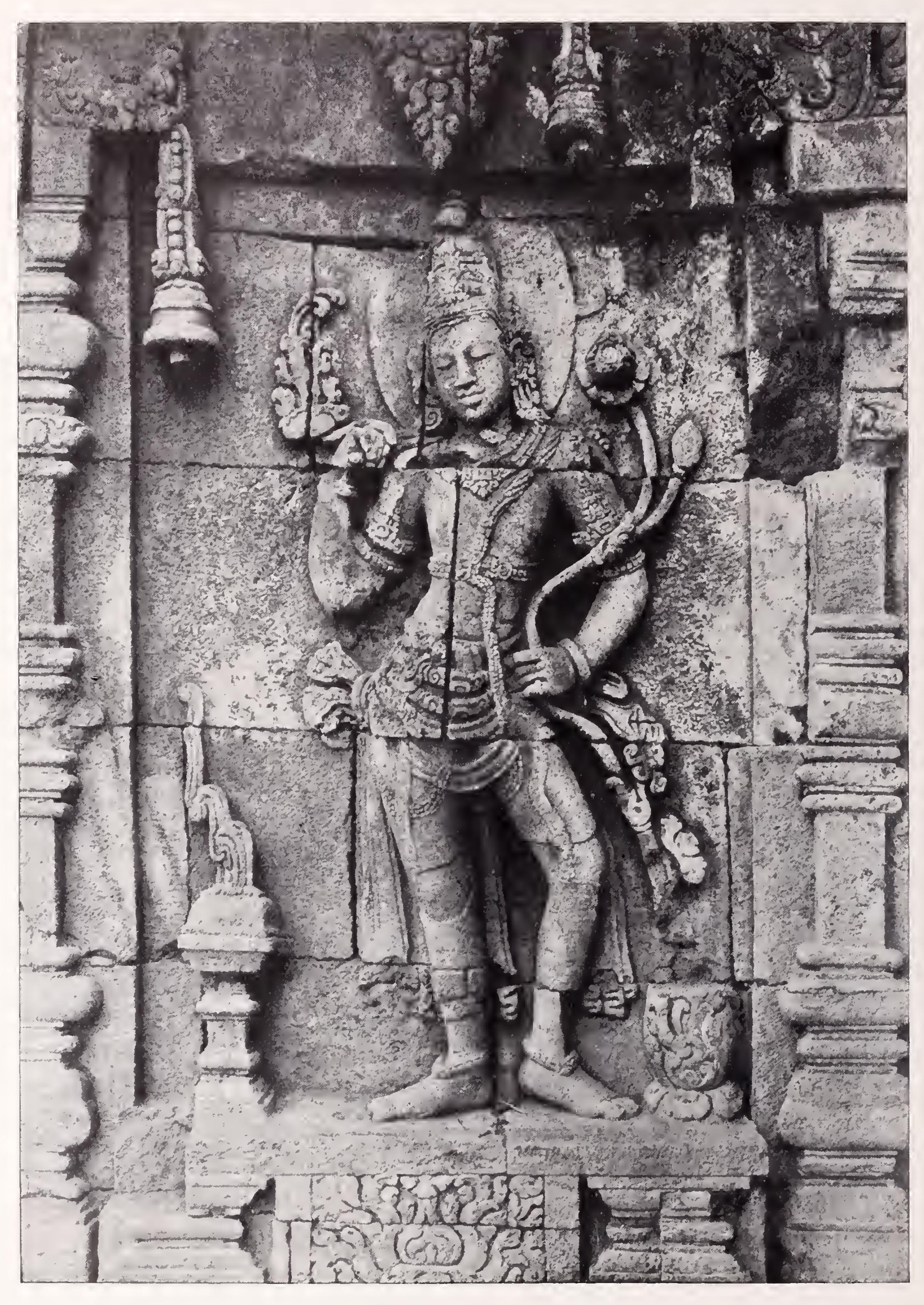


TJANDI NGAWEN, TÜRSTURZ: VIER FRAUEN IN WOLKEN, RELIEF

56



JOGJAKARTA: RELIEFFRAGMENT



VIHÂRA PLAOSAN, HAUPTGIEBEL WEST: BODHISATTVA, RELIEFPANEEL



VIHÂRA PLAOSAN, NÖRDLICHES KLOSTER, NÖRDLICHER INNENRAUM: MAITREYA, ALTAR-NEBENFIGUR



BAGELEN, DIËNG: DURGÂ



PROVENIENZ UNBEKANNT (BORNEO?): ÇIVA



R. E. MUSEUM LEIDEN: ÇATKI, BRONZE



R. E. MUSEUM LEIDEN: PADMAPÂNI, BRONZE



R. E. MUSEUM LEIDEN: ÇÂKYAMUNI, BRONZE



MUSEUM FOLKWANG, HAGEN I. W.: ÇIVA, BRONZE



R. E. MUSEUM LEIDEN: MARÎCÎ, BRONZE



R. E. MUSEUM LEIDEN: AMITÂBHA, BRONZE



TJANDI BANON: BRAHMA



BAGELEN, DIËNG, WANASABA:
ÇIVAITISCHE FIGUR IN BUDDHAHALTUNG



PEKALONGAM, DIËNG: ÇIVAITISCHE FIGUR IN BUDDHAHALTUNG



R. E. MUSEUM LEIDEN: ÇIVA ALS GURU, RELIEFFRAGMENT



TJANDI PARIKĔSIT, DIËNG: GAṆEÇA



MUSEUM JOGJAKARTA, VOM PRAMBANAN: OPFERALTAR MIT NANDIKOPF



DIËNG, BANDJARNEGARA: 3 MÄNNLICHE GESTALTEN, STELE



TJANDI PANATARAN, SOCKEL, NORDSEITE: RELIEFBILD, SÎTÂ MIT DIENERIN



R. E. MUSEUM LEIDEN: DURGÂ, BRONZE



R. E. MUSEUM LEIDEN:
STEHENDE FIGUR VOR EINEM SEMBOJABAUM, BRONZE



MUSEUM BATAVIA: VAJRAPÂṆI ALS DHARMAPÂLA, BRONZE



MUSEUM BATAVIA: VAJRAPÂṆI ALS DHARMAPÂLA, BRONZE, RÜCKANSICHT ZU ABB. 78

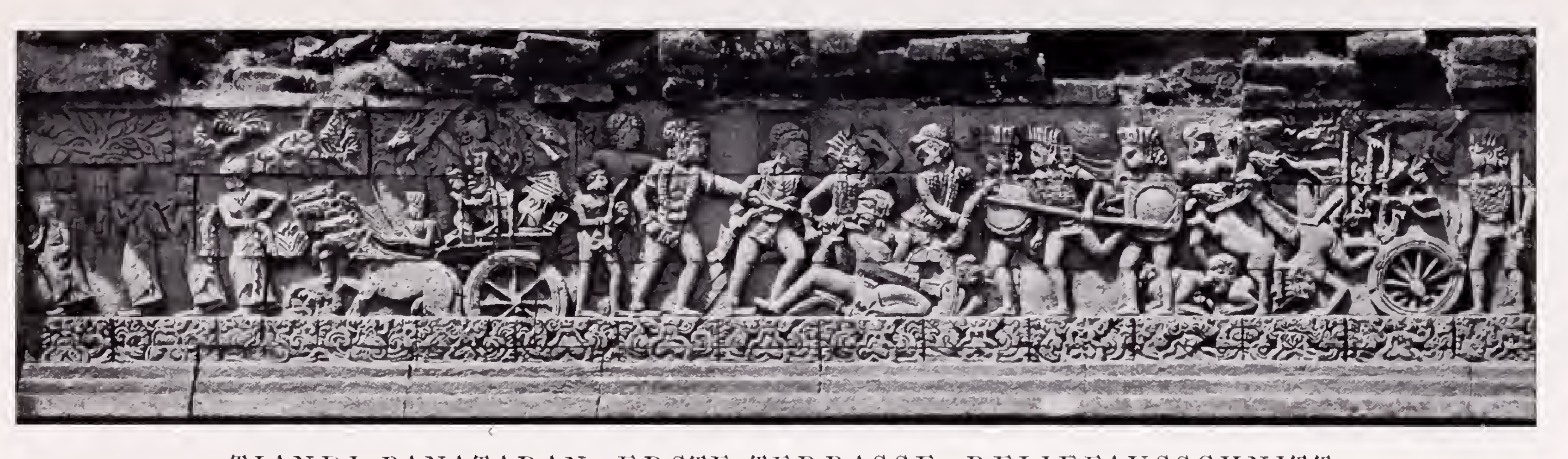
79



TJANDI PANATARAN: HAUPTSEITE WEST, NÖRDLICHE HÄLFTE



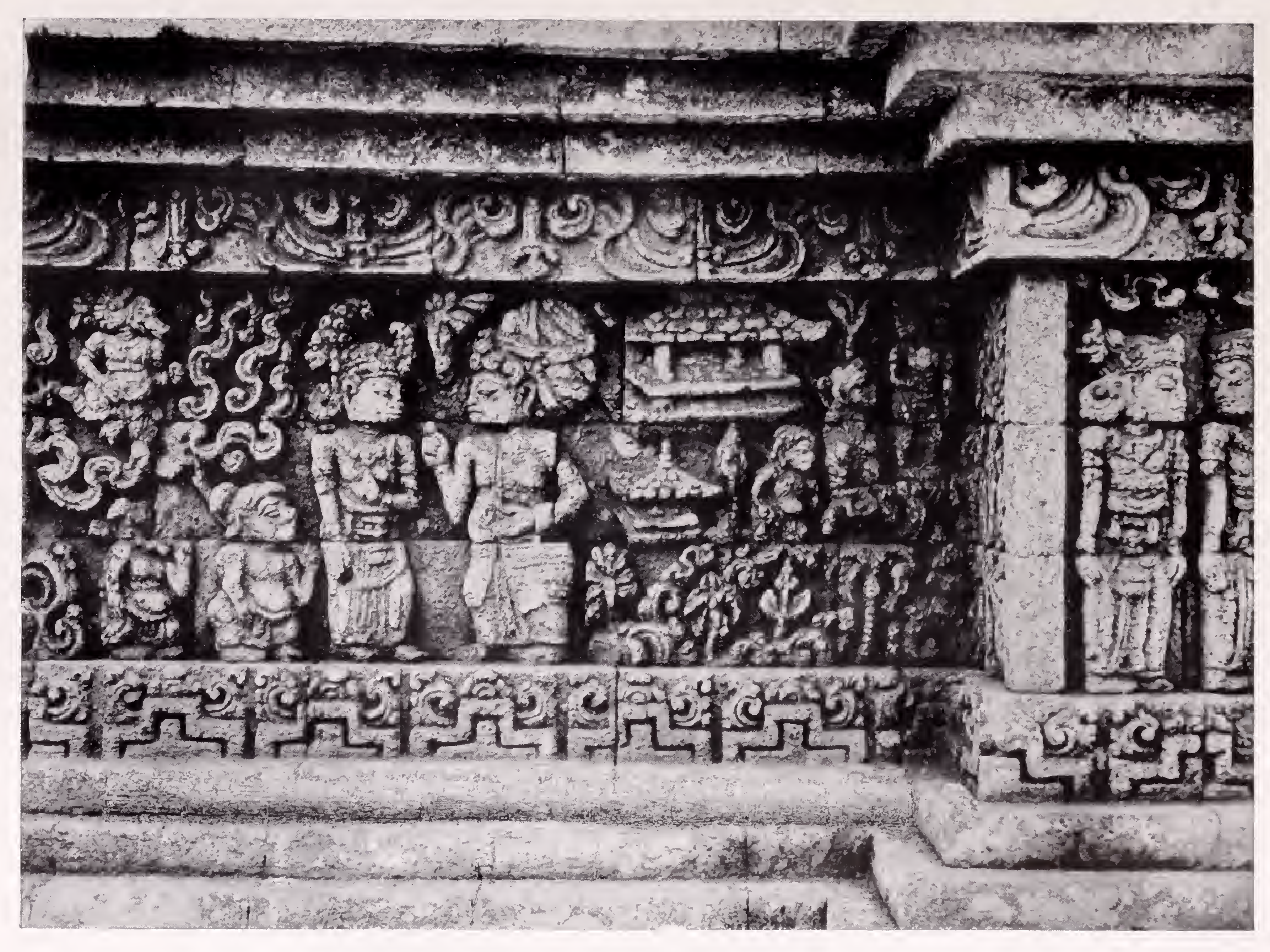
TJANDI DJAGO: TREPPENFLÜGEL, ZWEITE TERRASSE



TJANDI PANATARAN, ERSTE TERRASSE: RELIEFAUSSCHNITT



TJANDI DJAGO, 2. TERRASSE, BÜGEL, NORDSEITE: RELIEFAUSSCHNITT



TJANDI DJAGO, ZWEITE TERRASSE, SÜDSEITE: RELIEFTEIL



TJANDI DJAGO, TEMPELKERN, WESTSEITE, SÜD: RELIEFPANEEL



TJANDI DJAGO, TEMPELKERN, WESTSEITE, SÜD: RELIEFPANEEL



MUSEUM MODJOKERTO: VIṢṆU AUF GARUDA



R. E. MUSEUM LEIDEN: KÂMA, BRONZE



DJIEMBE, JETZT BORO: GAṆEÇA



DJIEMBE, JETZT BORO: GAṆEÇA, RÜCKSEITE ZU ABB. 88



TJANDI SOEMBERDSATI, JETZT MUSEUM BATAVIA: HARI HARA



TJANDI PANATARAN: TEMPELWÄCHTER, RÜCKSEITE



TJANDI DJAGO: SUDHANA KUMÂRA



TJANDI DJAGO: BHṚKUṬÎ



TJANDI SINGASARI, UNTERES STOCKWERK: BANASPATIKOPF, UNVOLLENDET



KEDIRI, JETZT MUSEUM BATAVIA: SITZENDE FIGUR IN BUDDHAHALTUNG



TJANDI SINGASARI, JETZT R. E. MUSEUM LEIDEN: DURGÂ



TJANDI SINGASARI: DURGÂ, SEITENANSICHT ZU ABB. 96



SINGASARI, LEIDEN: DURGÂ, OBERTEIL



R. E. MUSEUM LEIDEN: BRAHMANE ZU FÜSSEN EINES ÇIVA ALS GURU



R. E MUSEUM LEIDEN: BHṚKUṬÌ



KEDIRI, JETZT MUSEUM BATAVIA: TRIMÙRTI



TJANDI SINGASARI, JETZT MUSEUM LEIDEN: PRAJÑÂPÂRAMITÂ



TJANDI SINGASARI: PRAJÑÂPÂRAMITÂ: SEITENANSICHT ZU ABB. 102



PASIR SINALA, WESTJAVA: SITZENDE FIGUR
MIT LOTUS IN DER HAND



PASIR SINALA, WESTJAVA: KNIEENDE MÄNNLICHE FIGUR



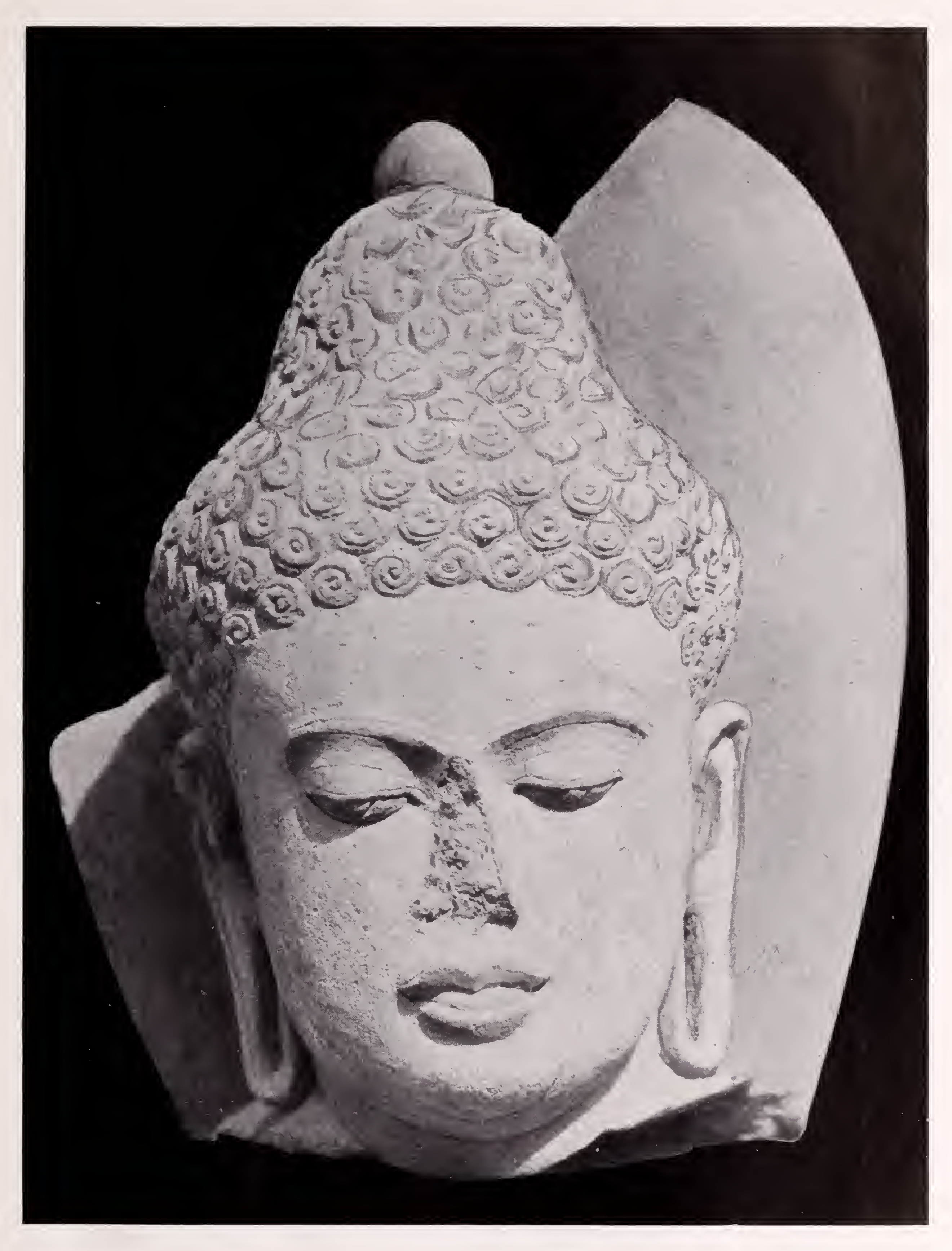
R. E. MUSEUM LEIDEN: UMÂ



R. E. MUSEUM LEIDEN: ÇIVA ALS MAHÂDEVA



MUSEUM BATAVIA: KOPFFRAGMENT



RAWAPOELOE, JETZT MUSEUM BATAVIA: KOPFFRAGMENT EINES BUDDHA



R. E. MUSEUM LEIDEN: FIGUR VERMUTLICH VON BALI



R. E. MUSEUM LEIDEN: OBERTEIL ZU ABB. 110

111



TJANDI SINGASARI: KOPFFRAGMENT EINES ÇIVA ALS GURU











